مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 7 العدد 3، 2010، ص ص 299 - 342

الخصائص الأسلوبية لشعر التفعيلة عند خليفة الوقيان

جاسم الفهيد *

ملخص

للشاعر الكويتي د.خليفة الوقيان تجربة شعرية ثرية حظيت باهتمام الباحثين المهتمين بدراسة الشعر الكويتي الحديث، وقد جمع في شعره بين النمط الخليلي والنمط الحر.وتسعى هذه الدراسة المختصة بشعر التفعيلة إلى التعرف إلى أبرز الخصائص الأسلوبية التي اتسمت بها تجربة الوقيان الشعرية، وذلك عبر استعراض التقنيات الفنية والآليات اللغوية التي لها كان لها حضور كثيف في أبنيته الشعرية، وهي لا تقتصر على وظيفة الوصف والرصد بل تحاول أن تقدّم تفسيرا نقديا لإيثار الشاعر لتلك الخيارات اللغوية دون غيرها.كما اهتمت الدراسة بالعمل على فحص مدى التوائم بين التقنيات الأسلوبية والمقام الشعري الذي وظّفت فيه، وهو الأمر الذي يتيح لنا قياس كفاءة الأداء الفني لدى الشاعر في سبيل تأسيس رؤيته الشعرية الخاصة ،كما أنه سيسهم في الكشف عن جوانب التأثر والتأثير مع العديد من التجارب الشعرية المماثلة.

توطئة

للشاعر الكويتي د.خليفة الوقيان تجربة شعرية مميزة استقطبت لدرسها جهود عدد من الباحثين المهتمين بدراسة الشعر الكويتي[1]، وقد مرّت تجربته الشعرية بطورين مختلفين إذ كانت في طورها الأول خليلية الإيقاع وذلك في مجموعته الشعرية الأولى (المبحرون مع الرياح)، ثم غلب عليها نمط التفعيلة (الشعر الحرّ) في المجموعات التالية.

وتسعى هذه الدراسة المختصة بشعر التفعيلة إلى التعرف إلى أبرز الخصائص الأسلوبية التي اتسمت بها تجربة الوقيان الشعرية في هذا الميدان، محاولةً تقديم تفسير نقدي مقنع لإيثار الشاعر تلك الخيارات اللغوية دون غيرها من الخيارات الأخرى المتاحة انطلاقا من القاعدة الأسلوبية القائلة (إن كل نوع من أنواع الأسلوب يتميز بنموذج خاص من الانتقاءات المتواترة التي تنضوي تحت الأجزاء غير الإجبارية في اللغة)[2].وعطفا على ذلك فإن أشهر تعريف للأسلوب ينصّ على أنه (محصّلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل)[3].ولا سبيل إلى تحديد الخيارات الأثيرة لدى شاعر ما إلا عبر قراءة فاحصة متمعنة ترصد الطرائق

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2010.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، مدينة الكويت، الكويت.

اللغوية التي تتكرر بصورة ملحوظة في شعر الشاعر بما يصلح معه عدّها من الخصائص الأسلوبية المميزة له، ولذا فإن كثرة الاستعمال تعدّ المعيار الرئيس الذي يحتكم إليه للتمييز بين ما يصلح أن يعد خصيصة أسلوبية وما لا يصلح.

على أن البحث الأسلوبي لا ينبغي يقتصر دوره على الرصد الوصفي المجرّد، وإلا لتحوّل إلى عمل آلي صرف ينحصر دوره في الجمع والإحصاء، ولذا فإن وظيفة التفسير والتعليل تأتي في مرحلة تالية لمرحلة الرصد التي تمثل جمعا للمعلومات الضرورية التي ينطلق منها الباحث في درسه النقدي مفسّرا ومعللا، كما أن العمل على فحص مدى التواءم بين التقنيات الأسلوبية والمقام الشعري الذي وظّفت فيه يتيح لنا قياس كفاءة الأداء الفني لدى الشاعر في سبيل تأسيس رؤيته الشعرية الخاصة، كما أنه سيسهم في الكشف عن جوانب التأثر والتأثير مع العديد من التجارب الشعرية المماثلة.

وقد رصدت الدراسة عبر القراءة المتكررة لقصائد الشاعر عددا من الظواهر الأسلوبية كان لها حضور كثيف في أبنيته اللغوية الشعرية، فشكلت عماد مادة هذا البحث، وتتمثل هذه الظواهر في:تقنيات توليد الجمل (الإيضاح بعد الإبهام، و الاسترسال في تعداد معمولات الفعل، وتعاقب المتعاطفات، ومتوالية الأخبار والنعوت)، وحذف حرف العطف، والانزياح النعتي، وأشكال التكرير، وحركة الضمائر، و صور التناص التراثي.

أولا: تقنيات توليد الجمل:

لكل شاعر تقنيات أسلوبية خاصة يتوصل عبرها إلى مدّ جملته الشعرية لتتحول إلى جملة كبرى يمكن تفكيكها إلى عدد من الجمل الصغرى، وبحسب قراءتي لشعر الوقيان فقد وجدته يميل إلى تفضيل بعض الأنماط الأسلوبية التركيبية بعينها مكثرا منها في سبكه الشعري حتى غدت أحد معالم أسلوبه المميزة، فمن هذه التقنيات:

1- الإيضاح بعد الإبهام

يميل الوقيان في شعره إلى الأسلوب الإطنابي الذي يورد المعنى الواحد في معارض لفظية مختلفة ليتمكن بذلك من تقرير المعنى الذي يريده في ذهن المتلقي، ويطمئن إلى اقتناعه به، مع ما يتولد عن ذلك من دلالات لا تقتصر على الوظيفة التقريرية ولكنها ترفدها بفوائد تتناسب مع الموقف الذي جاءت في إطاره.

ويُعرف هذا الضرب من الإطناب عند البلاغيين بـ(الإيضاح بعد الإبهام)، وهو يمثل تقنية أسلوبية أثيرة لدى الشاعر يتوخى من ورائها بلوغ تلك الغاية، ويُعرّف القزويني[4] هذا الفن بأنه إيراد المعني في صورتين: الأولى على سبيل الإبهام والإجمال، والثانية على سبيل التفصيل

والإيضاح. ويضيف في تعليل فائدته الدلالية بأنّ" المعنى إذا أُلقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوّقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح، فتتوجّه إلى ما يرِد بعد ذلك، فإذا أُلقي كذلك تمكّن فيها فضلَ تمكّن، وكان شعورها به أتمَّ."

أ- فمن توظيف الوقيان لهذا الأسلوب في باب التقرير والإقناع:

- قوله في نص (غيبة الشاعر):

"أرى كل شيء كما كان من قبل – في الغرفة الباردة- بقايا لآنية الشاي- علبة حلوى مضى نصفها- وباقة ورد – تثنّت مفاصلها".[5]

ويأتي الإيضاح هنا من باب التمثيل لسيطرة روح السكون على كل شيء في غرفة الشاعر الفقيد[6]، وما هذه التفصيلات الدقيقة (بقايا آنية الشاي، علبة الحلوى التي ذهب نصفها، باقة الورد التي تثنت مفاصلها) إلا شواهد وأدلة على صحة هذه الفكرة.

- وفي السياق نفسه يأتي وصفه للمشهد خارج الغرفة في النص عينه:

"هنا كل شيء يدور كما كان من قبل: -باقات ورد مكدسة.. – حشود من الزائرين – مزاح، ضجيج.. فصول من الغزل الرث.... أنين....صبي ضئيل."[7]

لم يشعر أحد إذن بموتِ الشاعر، ولم يتغير شيء جرّاء رحيله، فالأوضاع بعد غيابه باتت كما هي بكل تفاصيلها الدقيقة التي أسهب الوقيان في سردها والتمثيل لها، وحرص في سبيل ذلك على انتقاء مشاهد مألوفة ومعتادة جدا في أي مشفى ليخلع عنها أي مظنة للاختلاف والاستطراف، وقد أسهم التنكير (باقات، حشود، مزاح..)في رفد المشهد بشحنة من التجاهل واللامبالاة حيث غدت تلك المذكورات غير ذات خصوصية، وكشف بذلك عن الوجه الأشد إظلاما في مأساة غياب الشاعر، وهو تجاهل المجتمع له بطبقتيه الخاصة(ما هو داخل الغرفة)والعامة(ما هو خارج الغرفة)، وعدم الاكتراث به حيّا وميّتا.

- ومن هذا الضرب قوله في نص (مذبحة الفواكه)[8]:

"وفي لحظة- توقّف في ظلّها كلُّ شيء_ نداء المؤذن – هدهدة الأم للطفل – عزفُ لآنية الشاي – قرقرة (القدو)-همسُ الخليج –لعشاقه الحالمين – صريرُ المراجيح – تعلو وتدنو."

فالشاعر بهذه اللغة التي تضاهي التصوير السينمائي في رصد دقائق التفاصيل يرسم لنا تلك اللحظة الفارقة التي تحول فيها المقهى الشعبي الذي كان يعج بالحياة والحركة إلى سكون تام وصمت مطبق، وتوسّل إلى ذلك عبر التركيز على الجانب الصوتي من المشهد الذي اختفت منه في

ومضة سريعة كل هذه الأصوات بدلالاتها المتنوعة (الدينية والإنسانية والاجتماعية)وقد كانت قبل ثوان قليلة تضفي على المشهد طابع الحياة المستقرة الآمنة.

- ومن صوره التقليدية قوله في نص (تسابيح):

"وتمرّ الفلك- فتحمل من كلٍّ زوجين اثنين:- القوم، الخيل، الغزلان، الجرذان، الـ...."[9] فالتفصيل هنا على سبيل التمثيل لا الحصر، والتعميم في (من كلٍّ) كفيل بإبعاد فكرة الحصر.[10]

- وقل مثل هذا عن قوله في نص (حلم):

"كل الأشياء تدور: - المرآةُ المنضدةُ الجدرانُ الهاتفُ -أفعى التبغ الملعون."[11]

ب- وقد يجيء الإيضاح بعد الإبهام في شعره بقصد التهويل والتعظيم:

كما في نص (حصاد)الذي يخاطب فيه المسافر في رحلة الحلم والهمّ[12] في نص(حصاد):

"وحدك الآنَ –تحرث في البحر -تغرس في الريح - كلَّ البذور -:رفّة الحلم – نفحَ الأزاهير –شدو العصافير – قمحَ العصور."[13]

إنه يمنح الحياة كل هذا:رفيف الحلم، ونفح الزهر، وشدو الطير، وقمح العصور، فهو إنسان خارق لامتلاكه كل هذه القدرات الفائقة التي سُردت بالتفصيل، غير أنّ المفارقة تتولّد من جهة الموضع القابل للحرث والذي يفترض فيه أن يتلقف هذه البذور النفيسة، لكنها ليست أرضا:إنها بحر لا ينبت بذرا، وريح لا تمسك شيئا !فهو يعبر عن غلبة روح اليأس ومرارة القنوط حين لا يجد عطاء الشاعر الثرّ حقه اللائق به من الاحتفاء والاهتمام ممن حوله، فيلقى مصير الحرث في البحر والغرس في الريح.

ج- وربما استعمل الوقيان هذا الأسلوب لتحقيق مفارقة ساخرة:

وهي مفارقة متولّدةٌ عن التناقض الظاهر بين المفسَّر المبهَم والمفسِّر المبيِّن، مما يمنح السياق الشعري شحنة عالية من السخرية تفرزها صدمة المفاجأة التي تدهم القارئ حين يطّلع لاحقا على تفاصيل ذلك الأمر المجمل، وهي تفاصيل لا تتناسب البتة مع ما يتوقعه من ظاهر القول، فمن هذا القبيل:

- خطابه الموجّه إلى خاطفي طائرة الجابرية الكويتية في نص (هنيئا لكم):

"خطبتم هوى الحُور- في جنات النعيم – بمهر عظيم-:دموع الثكالى-ونوح الأيامى- وحزن الصغير وصبر الكبير-وهمهمة الأم."[14]

فالشطر الأول من الخطاب يشي بقداسة الفعل الصادر عن هؤلاء الخاطفين، فهم يطمعون بالجنة ويخطبون حورها بمهر عظيم، ثم تأتي المفاجأة ببيان ما أمهروا به الحور العين لنكتشف أن لا صلة له بالقربات والأعمال الصالحة من قريب ولا بعيد، بل هو على النقيض من ذلك، إذ كان المهر المزعوم من كبائر الإثم بالقتل والعدوان، فقد خلّف صنوفا بشعة من الإيلام والإيذاء الذي ألحقه الخاطفون بأهالي ضحاياهم المختطفين، وهو إيلام لم يفرّقوا فيه بين الرجال والنساء ولا الصغار والكبار، بل أصاب الجميع على حدٍّ سواء. غير أن اختياره لتعبير (صبر الكبير) لم يأت متسقا مع التعبيرات الأخرى، فليس فيه ما يشي بالجزع والقلق وهو الشعور الذي سعى إلى تقريره في هذا المقطع، فلو استبدل (خوف) بـ(صبر) مثلا لكان أكثر ائتلافا مع السياق الشعوري.

-وفي السياق ذاته يأتي تفسير الشاعر للجهاد -تلك الفريضة الإسلامية السامية- من منظور هؤلاء المجرمين ليكشف اتساع مسافة الخُلف لديهم بين القول والعمل:

" فإن الجهاد الذي تعشقون:-وضوء أتى من غبار المقاعد – صلاة بلا قبلة بيّنة –صيام المسافر كُرها."[15]

والمفارقة هنا مضاعفة لأن التفاصيل الجزئية (الوضوء، الصلاة، الصيام) انطوت أيضا على مفارقات صغرى، فماء الوضوء من غبار المقاعد، والصلاة إلى غير القبلة، والصوم أكره عليه المسافر مع أنه قد أبيح له الفطر شرعا.

2- الاسترسال في تعداد معمولات الفعل وما يقوم مقامه:

من الصور النمطية المتكررة في أساليب الوقيان الشعرية أنه يعمد إلى مدّ الجملة عبر الإكثار من تعداد معمولات الفعل أو ما يقوم مقامه مثل اسم الفاعل، متوخيا من ذلك غايات دلالية تدور جميعها حول وظيفة التهويل والمبالغة:

فممّا وقع على سبيل المبالغة في الذم والتقبيح:

- قوله في نص (برقيّات كويتية):

(أيها السارقون- حليبَ الرضيع_دواءَ المريض- زهورَ الحديقة_ سبّورةَ الفصل -كرّاسةَ المدرسة

أيها الخاطفون من الطفل: دميتَه _ذكرياتِ الطفولة – أحلامَه المؤنسة)[16]

فالاسترسال في هذا المقام في تعداد معمولات فِعْلَي السرقة والخطف يسهم في رسم صورة بشعة للغزاة، فالمسروقات المعدّدة في الجملة الأولى تكشف عن خسة ودناءة هؤلاء السارقين الذين لم يعفّوا عن سرقة أي شيء تطاله أيديهم حتى لو كان حليب رضيع أو دواء مريض، كما

أنهم يشوهون جمال الطبيعة حين يسرقون زهور الحديقة، وهم أعداء العلم والثقافة بدليل سرقتهم الكراسة والسبّورة وهما رمزا التعلم والكتابة.[17] أما الجملة الثانية فتكشف عبر تعداد أنواع المخطوفات عن بُعد إنساني يتصل بجريمة الغزو والاحتلال، فالاحتلال لا يغتصب المكان فقط، بل يتعداه إلى ما يتصل بالزمان نفسه:فالدمية تشير إلى حاضر الطفل، والذكريات ماضيه، وأحلامه هي مستقبله، فمن يختطف وطنا يختطف من أهله كل ذلك، وفي هذا أبلغ تصوير لجرم الغزو وفظاعة الاحتلال.

- ومن هذا القبيل أيضا: قوله في نص (العروس والقرصان):

"وحينما تمسُ صفحةَ النّقاء والطهارةْ-أصابعُ القُرصانْ- مخالبُ تغتال في الظلام:خيطَ الفجر-دفءَ الشمس - بهجةَ الربيع – رونقَ النّضارة."[18]

فأصابع القرصان تستحيل إلى مخالب جارحة تغتال مظاهر الجمال في الوجود، والوقيان يمثل لهذه المظاهر بخيط الفجر ودفء الشمس وبهجة الربيع، ثم يلحق بها رابعا يفيد التعميم ليكون من باب عطف العام على الخاص – تجوّزا إذ لا عطف هنا-ليشمل المظاهر الأخرى التي يصدق عليها مُسمّى (رونق النضارة).

ومما وقع من هذا الضرب على سبيل التهويل تعظيما وتفخيما:

- قوله في نص (خفقة):

" ماذا تريد – يا أيُهذا المستقرُ في فمي -.... تحصي عليّ أدمعي – لهيب أضلعي – تبسمي تلّفتي – رفيفَ قلبي الطريد "[19]

إن هذا الرقيب الذي يرصد إبداع الشاعر يمارس مهمته الرقابية بكل دقة وتشدد، فلا يكاد يفوته شيء من حركات الشاعر وسكناته، فهو يحصي عليه كل شيء، وهنا يسترسل الشاعر في بيان مُحصَيات الرقيب ليدلل بذلك على إحكامه الرقابة اللصيقة للشاعر، إذ لا يدع شيئا إلا دوّنه وسجّله.

- وقوله في نص (حصاد) الذي يخاطب فيه ذاته الشاعرة:

" أيها السائر المستفزّ: سكون البراري-وصمت البحار –وهدأة ليل."[20]

حيث يستدعي اسم الفاعل (مستفز) ثلاثة مفاعيل متعاطفة تشترك جميعها في صفة الهدوء والسكون، غير أن الشاعر يبث في سكونها الحركة والحياة، وفي ذلك تعظيم للدور الذي يقوم به في خلق هذه الحيوية التي تنعش الكون الخامد.ويأتي اختيار الشاعر اسم الفاعل من الفعل

(استفز) متناسبا مع الموقف صوتيا ودلاليا، فهذا الفعل مختوم بالزاي وهي حرف مجهور صفيري[21]، وقد جاء مُضعّفا فمنحَ السياق الشعري شحنة صوتية عالية تبدّد ذلك السكون، كما أن المعنى المعجمي للفعل (استفزّ)-وهو:أزعج -ممّا يُضادّ تماما معني الصمت والهدوء.[22]

ونلحظ في التراكيب السالفة أن الشاعر التزم التركيبَ الإضافي عند صياغة معمولات الفعل (حليب/الرضيع –خيط/ الفجر –أدمع/ي – سكون/ البراري) بما يصلح أن يعدُ معه هذا الاستعمال سمة أسلوبية فرعية انطوى عليها هذا النوع من التراكيب، وربما كانت ميزة التركيب الإضافي هنا في كونه يعطي للجملة الشعرية امتدادا لا توفره الكلمات العريّة عن الإضافة.

وقد يستبدل الشاعر- في هذا الضرب من التراكيب- بالمفعول مكمّلا آخر كالتمييز والحال[23]، مؤديا الوظيفة الدلالية عينَها، فمن ذلك قوله في وصف المحبوبة في نص(زيارة):

" ينسفح العطرُ البخورُ في الطريق غيمةً -لظىً –حريقاً.....تأتين- فتنةً – بدائعاً مُمَوْسَقهْ – وكرمةً مُعتّقه "[24]

وفي وصف طيفِها في نص (أهلا):

"جئتِ سحابةً للنور- عطرا –روضةً-وردا وفُلاّ."[25]

فهذا التفصيل في صور التمييز والحال يكشف عن سحر المحبوبة التي أحدثت بمجيئها – يقظة ومناما- كل هذه التغييرات الكبيرة التي أضفت على المكان جمالا وبهاء فاتنين.[26]

غير أن الشاعر يؤخذ عليه في بعض مواضع استعمال هذه الخاصية الأسلوبية التطويل الذي لا مسوّغ له فيه ولا يتطلّبه الموقف الشعري، كما مرّ في تكرير لفظتي (اللظى والحريق) وهما بنفس المعنى، وذكر (الروضة والورد والفل) وكلّها من حقل واحد، فيغني ذكر واحد منها عن البقية.

3- تعاقب المتعاطفات:

وهي سمة أسلوبية لا تخطئها عين الناظر في شعر الوقيان لوفرة صورها وشواهدها، فمن ذلك قوله في نص (من مذكرات حمار):

"في مهرجان الليل- تنكرني المرايا- والسبايا- والجواري الراقصات- على التكايا -والدفوف البكم -والناي الهجين."[27]

فهنا أربع كلمات (السبايا، الجواري، الدفوف، الناي)معطوفة على (المرايا)، ونتساءل عن القيمة الفنية من وراء مثل هذا الاسترسال خلف غواية العطف؟ ويبدو أن هذا النمط الأسلوبي يحقق عند الشاعر غايتين:

الأولى: وسيلة إيضاح تفصيلية لمهرجان الليل المذكور في صدر المقطع، وذلك عبر استعراض المكونات التي يتألف منها هذا المهرجان بتفاصيلها الدقيقة، لنكتشف أنه ملهاة صاخبة يغلب عليها جو الرقص والمعازف، لكننا لا نجد للمعطوف عليه (المرايا) وجها يشفع لمجيئه ضمن هذه الزمرة المتآلفة إلا إن كان لمجرد رعاية التوازي[28] اللفظي وراء استدعاءه ضمن هذا السياق (المرايا، السبايا، التكايا)، وقل مثل هذا عن (السبايا) إذ تغني عنها (الجواري الراقصات) ولكن جيء بها للغرض الإيقاعي السالف.

الثانية: إكساب فعل الإنكار قوة وفاعلية تترتب على صدوره من هذا الجمع من الفاعلين، ومن ثم فإن ذلك ينعكس على الموقف بخلق روح من التعاطف مع الحمار الذي يعاني هذا الإنكار المتعاظم بكثرة المنكرين.

وعلى هذا النحو تتعاقب المتعاطفات في قوله في نص (العروس والقرصان):

"وتسكب الخزامى والأقحوانُ والنوّارُ غيمةَ الأريج."[29]

فتعدُدُ فاعلي السكب وتضافرهم مجتمعين على أداء الفعل سيكسب مفعولهم بلا ريب تميزا وتفرّدا، فغيمة الأريج هذه لا بد أن تكون مُفعمة حتى النخاع بتلك العطور التي منحها إياها كلٌّ من:الخزامي والأقحوان والنوّار.

وهكذا الحال في قوله في نص (عوسجة) متحدثا عن شغف الأرض بعطر السوسنة:

" فأرسلت رحيقها _تعبُه الرمالُ والهضابُ والجنادلُ."[30]

فإن اشتراك كلٍّ من الرمال والهضاب والجنادل في "فعل" عَبَّ رحيق السوسنة يعبر عن اهتمام بالغ وحرص شديد على امتصاص ذلك الرحيق، والعَبُّ: تتابع الجَرْع، ولتعاقب هذه المتعاطفات أثره في تقرير هذا المعنى.

وقد يلجأ الشاعر إلى الجمع بين الكلمات ذات الحقل اللغوي الواحد بالعطف فيما بينها ليتوسل بذلك إلى توكيد المعنى، فإذا كان التوكيد اللفظي يتولّد عن تكرير الألفاظ بعينها، فإن مثل هذه الغاية قد تتولد كذلك عن إيراد الألفاظ المترادفة متعاقبة، فالتكرير هنا حاصل على

مستوى الحقل اللغوي العام بغض النظر عن الخصوصية المعجمية لكل لفظ عن إلفه وصنوه.فمن هذا القبيل قول الشاعر عن الخليج في نص (العروس والقرصان):

"يمدُ كفَّ الحب والجمال والنماء "[31]

وقوله في نص (نشيد لأطفال الكويت):

"يا جحفل الظلام والدمار والمحن "[32]

وقد يتحرر الوقيان عن الالتزام بكون المتعاطفات من حقل لغوي واحد، لكنه لا يُبعد في ذلك إذ تبقى وشائج القربى الدلالية بينهن قوية، كما ترى في قوله في نص (البشارة):

" الهيكل المهدوم – والإيوان- والبغي العنيد –وَهْم السكارى- والطغاة الشاربين دم الأسارى- ليلٌ تمزّقه خيول الفتح – في الفجر الوليد."[33]

إذ لا تحتاج إلى إعمال الفكر كثيرا لتكتشف الصلة الرابطة بين هذه المتعاطفات إذ إنها تتحدث عن أحلام الطغاة:أما الهيكل المهدوم فهو رمز للطغيان اليهودي، والإيوان رمز للطغيان الكسروي، وأما (البغي)و(الطغاة) فالتلازم بينهما واضح، وأما (وهم السكارى)فيشير إلى تلك الأحلام التي لن تجد لها مكانا على أرض الواقع بفضل (خيول الفتح في الفجر الوليد).[34]

ومن هذا القبيل قوله في نص (رسالة إلى مخبر بدويّ):

" قد تركتَ الصَّحبَ والأطفالَ والقهوةَ والكوخَ المُهدَّم."[35]

فهذه العناصر مؤتلفة تشكل كيان الوطن الذي ينتمي إليه البدويّ بما يختزنه من وئام اجتماعي(الصَّحب+ الأطفال) وتقاليد بيئية خاصة (القهوة) واستقرار حضاري مهزوز (الكوخَ المُهدَّم).

أما في نص (زمجرة) فإن الشاعر يزجّ في سياق المترادفات المتعاطفة بكلمة تبدو للوهلة الأولى نافرة دلاليا عن روح السياق، وهي كلمة(حزن) في:"

"وأبقى -قلَقاً يمشي -وبُقيا من خيالاتٍ-وأحلامٍ- وحزنٍ وظنونٍ."[36]

فالخيالات والأحلام والظنون تنتمي إلى حقل الأوهام، بينما تنتمي كلمة (حزن) إلى حقل الإحساس والمشاعر، وكأن الشاعر أراد بذلك أن يُكسب هذه الكلمة دلالة جديدة تمنحها لها دلالة الاقتران بِلِفْقِها من الكلمات، فالحزن هنا مسكون بالتردد والحيرة، وهذا ما يزيده قلقا وألما، لأنه حزن يتجدّد عند ترجح الظن بحصوله، ويرتفع مؤقتا مع ضعف ذلك الظن، وهذا التأرجح

الشعوري بحد ذاته أشد إيلاما وقسوة من الحزن المتحقق المتيقّن الذي آن لصاحبه أن يتذرع بالصبر والسلوّ ليتخلص من إسار آلامه!.

لكن يمكننا القول: إن الوقيان بصفة عامة كان حريصا في صياغته الشعرية على تناسب المتعاطفات وتآلفها، ولم يخرج عن ذلك إلا نادرا.

4 – متوالية الأخبار والنعوت:

يعمد الوقيان إلى مدّ جملته الشعرية الكبرى عبر توالي سلسلة من الجمل الخبرية والحالية والوصفية المتتابعة، متوخيا بذلك رسم صورة واضحة للموضوع(المسند إليه)عبر استعراض عدد من المحمولات(المسند)التي تعمل كل منها على تسليط الضوء على جانب منه، وفي المحصلة:فإن الموقف الشعوري يكتسب دلالة التهويل والمبالغة التي تمثل أهم مظاهر (الشعرية) عند الوقيان.

-وقد استعمل الشاعر هذه التقنية الأسلوبية بصورة ملفتة في نص (تعويذة في زمن الاحتضار)، فمن ذلك قوله:

"إن أفعى الدار [1] تخرج.... [2]تلوب [3]تسنُّ حدّ النّاب-[4] تنفث سمَّها الأصفر –[5]تمجُّ النار في أزهار بستانك – [6]تُصوِّحُ غرسَك الأخضر "[37]

فهنا ستة أخبار متوالية كلها جمل فعلية فعلها مضارعٌ، والفعل المضارع يدل على الحدوث والتجدّد والاستمرارية، وهذا ما يجعل هذه الأفعى على قدر كبير من القوة والبأس لأنها تستطيع القيام بكلّ هذه الأفعال الشريرة دفعة واحدة، ومن ثم فهي أفعى من نوع خاص لا نظير له كما تشهد بذلك هذه الأخبار المتوالية عنها.

- وهو يستعين بهذه التقنية لرسم صورة مخيفة لليل حيث يقول:

" إن ليلا قاتلا - يطوي المدى - يحتزّ أعناق النجوم..البدرَ- يسقي شفرة الخنجر – يجيء...يُطِلُّ. "[38]

فهو يورد أربعة أخبار متوالية عن الليل تكشف عن طبيعة مختلفة له في تصوّر الشاعر، ويؤدي الفعل المضارع الدور نفسه في التركيب السابق مما يمنح هذا الليل طاقة خارقة تؤهله ليكون حقّا مخيفا ومرعبا.[39]

- كما يستعملها أيضا لبيان الانقلاب الكبير الذي أصاب الجداول الرقراقة عبر استعراض التغييرات التي طرأت عليها لتحيلها إلى نقيض ما كانت عليه من حيوية وبهجة حين يقول:

"جداولك التي تنساب- موسيقى وأغنية-تَهَدَّمَ جرفُها – أغفتْ –على أشلاء أمنيهْ – نأى عن ليلها المزهَرْ." [40]

فهذه الأخبار الثلاثة المتلاحقة (تهدم الجرف/موت الأماني/صمت الليل) تجيء كصَليات متوالية تشكل كل منها مفاجأة تدهم المتلقي الذي خدعته صلة الموصول المُطمِعة (تنساب موسيقى أغنية) حين أسلمته إلى نتيجة مؤيسة بائسة، مما يجعل وقع هذا التغيير الجذري في نفسه مؤلما ومُدهشا للغاية.

-وربما وظّفها في سبيل رسم مشهد سينمائي يعج بالحركة ليجعل المتلقي يعيش المشهد بتفاصيله الدقيقة وكأنه يراه رأي العين كما في قوله في نص(مذبحة الفواكه):

"وتبقى النساء- تروح، تجيء –تراقب أطفالها في حذر-تجمّع أشياءها- الماء والبُسط والأطعمة."[41]

فهذه الجمل الحالية تصور حال النسوة في المقهى، وهن كما ترى في حركة دؤوبة تعبر عن حياة مفعمة بالحركة والنشاط في تلك اللحظة التي سبقت التفجير الذي جلل المكان بالموت والخراب.

-و نراه في نص (في البدء كانت صنعاء) يلجأ إلى هذا النمط الأسلوبي لتحقيق غاية إقناعية تتخذ من التعليل أساسا لإثبات صحة الحكم المسند إلى المسند إليه، وذلك في قوله:

" كان لا بد أن نمسح العار عن وجه غسّان-حين انتهى مخبرا – عند كسرى -: يريق دماء القبائل في الشام – يغتال ذي قار – يقتات من كلّ بلوى."[42]

فهو يورد ثلاث جمل حاليّة(إراقة الدماء/ اغتيال ذي قار/ المتاجرة بآلام قومه) تمثل كلٌ منها برهانا على صحة الاتهام الموجّه إلى غسّان- بدلالته الرمزية بالطبع –، وهو وَسْمُه بأنه مخبر يعمل لصالح كسرى.

ثانيا: سمات أسلوبية أخرى:

1- حذف حرف العطف:

تقوم حروف العطف بوظيفة الربط بين الكلمات في سياق الكلام ليبدو في صورة من التلاحم والتماسك، كما تعمل على تنمية الجملة ومدّها، غير أن المتكلم قد يعمد في بعض الأحيان إلى حذف واو العطف بين الكلمات المتعاطفة محدثا بذلك نوعا من الفصل بينها، وقد شاع هذا الضرب من الحذف في الشعر الحرّ حيث "تبدو فيه الجمل كأنها مبدّدة مفرّقة لا رباط بينها، ولكنّ وجودها في نص واحد وسياق واحد يساعد على جمع ما يبدو مشعّثا مبدّدا".[43]

ومسألة حذف واو العطف مسألة اختلف فيها النحاة، فمنهم من منع ذلك وقصره على باب الضرورة الشعرية، و منهم من أجاز ذلك مطلقا في الشعر والنثر.[44] والوقيان في هذا الاستعمال يساير طريقة أهل عصره الذين شاع لديهم هذا الضرب من الحذف.

وقد اقترن ذلك -في مواضع من شعره- بكون المعطوف عليه مجرورا بحرف جر، فمن ذلك قوله في نص (إشارات):

"أجول بطرفي في الطرقات المباحة للقتل /للذعر /للحزن /للقهر /للشاحنات "[45]

إن الحرص على إبقاء حرف الجر (اللام) مصاحبا لمفردات السياق جمعاء كان الدافع إلى حذف العاطف، إذ لو استعمل الشاعر الواو العاطفة هنا لأمكنه الاستغناء عن تكرير الجار (اللام)، إلا أن الشاعر وجد في الحذف ما يعينه على لفت انتباه المتلقي إلى كل جار ومجروره معا مستقلا عن بقية مفردات السياق، فلو جمعها في نسق واحد لأوهم أنها مجتمعة تشكل أمرا واحدا، لكنها ليست كذلك من وجهة نظره، فللذعر نصيبه الخاص من الإيلام والإيجاع، وهو نصيب لا يشركه فيه الحزن ولا القهر!وكأنه استثقل الإتيان بأكثر من أربعة مصادر (قتل، ذعر، حزن، قهر)، فجاء خامس الأربعة مفارقا لها (للشاحنات)، متجوّزا بذلك عن السرقة بذكر الآلة المستخدمة لنقل المنهوبات والمسروقات، مع ما في هذا التعبير المجازي من إشارة إلى عظم جريمة السرقة إذ احتاجت المسروقات إلى نقلها في (شاحنات)للدلالة على كثرتها وضخامتها.

ومن هذا القبيل قوله في نص (رسالة إلى مخبر بدويّ):

"واحلُمْ بما قد كنتَ تحلم – بالربيع الأخضر الضاحك – بالأمطار – بالسرح المُسوّم – بابتسام البدر في الأفق – كمعشوقٍ تلثّم – بحديث الصّحب – كالسُكّر –عن مجدٍ تهشّم."[46]

إنه ليس حلما واحدا بل متوالية أحلام، كل واحد منها جدير بأن يشمّر هذا المخبر لتحقيقه عن ساعد الجد فينشغل به عوضا عمّا يقوم به من تجسس وترصد يعكّر صفاء فطرته البدوية النقيّة.[47]

وقل مثل ذلك عن قوله في نص (في الليل):

"وللجبال للوهاد للبحار للشجر.... هدأة حزينة."[48]

إنها ليست هدأة حزينة واحدة، بل هدأآت متعددة، ولذا تكرر حرف الجر وحُذف العاطف، لتسهم كل واحدة منها في تشكيل صورة الليل الذي يخيم عليه الهدوء المشرَب بالحزن.

ومن هذا القبيل أيضا قوله في نص (البشارة):

"الأرض ترجمكم حجارتها-ويفقأ عينكم شوك النخيل-في القدس /في العشار-/في ميسان-في أنحاء غزّة-/في الجليل "[49]

فهو يتغيّا من حذف العاطف وتكرير حرف الجر عوضا عنه: التنبيهَ على أن هذا السياق سياق تمثيل لا حصر، وأن هؤلاء العِدى يتعرضون للرجم أيضا في أماكن أخرى غير التي ذكرها، وهذا ما يحققه هذا النمط من التركيب، أما العطف بالواو مع حذف الجار فقد يدلّ على انحصار ذلك بالأماكن المذكورة فحسب.

غير أن هذا النمط يتحول عند الشاعر في بعض الأحيان إلى نمط آلي لا تجد فيه ما يثري دلالة النص وربما دفع بقارئه إلى السآمة والضجر، ولم يكن الدافع إليه فيما يبدو غير مسايرة الأسلوب الحداثي العصري الذي جعل هذا النمط كثير الورود في قصيد الشعر الحر، فمن هذا قوله في نص (نزهة):

"لماذا تجيئين بعد انتظار طويل- مطرّزة بالفرح - وبالحزن/ بالصمت/ بالحُسن/- بالنظرة المستريبة/ بالهُدُبِ الناطقة."[50]

غير أنه في الغالب الأعم يحرص على وجود نوع من الارتباط الدلالي بين الكلمات المتفاصلة يكون معوّضا عن حذف العاطف، فمن ذلك قوله في نص (الطاعون):

"كلّ الطرقات مكفّنة بالصدأ/ العفنِ -/السلّ /الجدري /الطاعون."[51]

والكلمات المتفاصلة متقاربة المدلول، فهي تنتمي إلى الحقل اللغوي عينه وهو حقل المرض، وكأنها لوحدة حقلها اللغوي استغنت عن الربط بينها بالواو. ونلحظ أنه اكتفى هنا بحذف العاطف ولم يكرر حرف الجر كما فعل في الشواهد السالفة.

ومن هذا القبيل من التناسق الدلالي بين الكلمات المتفاصلة قوله في النص نفسه:

"هل تبصر في هذي الغابة أسرابَ الخفاش -/ الدودَ، / النملَ الوحشيَّ."[52]

وربما كانت الكلمات المتفاصلة مترادفة، فاستغنت بترادفها عن الربط بينها بواو العطف كما في قوله في نص (حلم):

"أقلّب فوق لهيب الضجر -/ السأمِ/ القلقِ - الجسدَ المطعون."[53]

وقد يعتمد الشاعر علاقة الخصوص والعموم بين الكلمات المتفاصلة رابطا مغنيا عن الربط بينها بالواو كما في قوله في نص (غيبة الشاعر):

"ترى هل درى الزائرون، الطهاةُ، الممرضةُ، الجمعُ - من كان بالأمس ضيفا غريبا؟ "[54]

فلو عطفها على (الزائرون) لكان من باب عطف العام (الجمع) على الخاص.

وربما مزج في سبكه الشعري بين النوعين معا في آنٍ واحد:الربط بالواو العاطفة، وحذفها اعتمادا على الاشتراك الدلالي كما في قوله في وصف المرأة في نص (حلم):

"ووراء الحبَب العابث تأتين، تطلّين، - القرط الراقص-والهدب الناعس-والشعر الوحشي - الثغر الشفقي- الـ..- النهد الواثب بالنزق المكنون."[55]

ففي المجموعة الأولى (القرط، الهدب، الشعر)اجتُلبت الواو لتربط بين أفرادها، بينما حذفت في المجموعة الثانية (الثغر، الـ..، النهد)، مع أن الشاعر لو حذف العاطف في الجميع لكانت علاقة الجزء والكل صالحة للتعويض عن العطف بالواو في المجموعتين معا: ما عطف فيه وما لم يعطف، فما الذي حمله إذن على ذلك؟ يبدو أن الحرص على سلامة الوزن كان وراء ذلك، وربما قصد بذلك إلى التنويع درءا للسآمة والملل المحتملين في حال ما قرر الشاعر طرْدَ العطف أو تركه في الجميع.

وربما وقع الفصل بين الجمل في شعره لكون العلاقة بين الجملتين (كمال انقطاع) كما يسميها البلاغيون كما في قوله في المقطع الأول من نص (تسابيح):

"فوق خدّ الحبيبة- دمعةٌ تلوَ أخرى-يمنةً ثم يُسرى -إنّ عيسى بن مريم- كان حليما كريما- وكان بما ينفع الناسَ- أدرى!!!"[56]

إلا أن ذلك التعليل البلاغي لا يروي غلّة المتلقي، فالأصل في النص الشعري أن يكون مسبوكا محبوكا آخذاً بعضُه بحُجُز بعض، غير أنه يتوجّب على المتلقي هنا أن يملأ الفراغ الذي يفصل بين هاتين الجملتين، ولعلّ الشاعر ارتكب ذلك الفصل غير المنطقي قاصدا إثارة فضول القارئ ليُعمل ذهنه أملا في عقد صلة ما بين الجملتين.وربما كانت الصلة – في نظري- تكمن في الموازنة بين قدرة الدمع على شفاء آلام الصبابة من جهة، وقدرة عيسى (ع) في شفاء المرضى وإحياء الموتى بإذن الله، وهو ما يلمح إليه قول الشاعر(وكان بما ينفع الناسَ أدرى)، وكأنه بذلك ينظر إلى قول الشاعر القديم:

لم يُخلق الدمع لامرئ عبثاً = الله أدرى بلوعة الحزنِ[57]

2- الانزياح النعتيُّ:

النعت كما يقول النحاة:تابعٌ مكملٌ لمتبوعه لدلالته على معنى فيه أو متعلّق به، ويرد مدحا وذما وتوضيحا وتخصيصا وتعميما وتوكيدا وغير ذلك.[58] وفي الشعر الحديث يتجاوز دور النعت

في صور كثيرة هذه الوظائف الدلالية التي أشار إليها النحاة، إذ لا يقتصر دور النعت على توضيح المنعوت باستعراض ما يلابسه من صفات وأعراض، ولكن يتعدى ذلك إلى إعادة تشكيل المنعوت بصورة جديدة غير مألوفة، و قد يكون ذلك بنعت الجمادات بصفات الأحياء مثلا، وقد وقع في شعر الوقيان من هذا القبيل صور عديدة:

من ذلك ما تراه من توظيف مكثّف لهذه الآلية في نص (إشارات) حيث يقول:

"هاهمُ القادةُ الفاتحون - يُطلُّون -تلمع أنجمُ أكتافهم -في الصباح/ القتيل -تسابقهم حشرجات الرصاص - يسدّون كل المنافذ- والطرقات/ الحزينة - تجتاح نعلهم كل شبر ببيتي - ونبضٍ بقلبي -تُبعثر أوراقي/الصامتة - تمزّق ألعاب أطفالي الخائفين-وأرمق جمعَهم المنتشي بانتصاراته - في الزمان/ العليل."[59]

فهو يتعامل مع هذه المنعوتات (الصباح، الطرقات، الأوراق، الزمان)بطريقة التشخيص، فيسبغ عليها ثوب الحياة والإحساس بما يُتبعها من نعوت إنسانية (القتيل، الحزينة، الصامتة، العليل)، وغايته من وراء ذلك أن يصوّر للمتلقي القدر الهائل من الألم والوجع الذي تسبب به هؤلاء الغزاة، فهو لم يقتصر على بني الإنسان بل تعداه إلى الوجود كله فصبغه بلون الحزن والألم.وفي وصف الصباح بالقتيل مفارقة مؤلمة، فالصباح مفتتح النهار الذي هو زمن العمل وطلب المعاش، وقتله يعني اختفاء مظاهر الحياة التي خيّم عليها السكون والوجوم، وأما الطرقات فوصفها بالحزن دليل على خلوها من المارّة، فالحزن هنا يعادل الوحشة والوَحدة، وأما الأوراق فهي وعاء الكتابة ورمز العلم والثقافة، وحين تصمت فذاك دليل على تغييب الحرية التي لا يمكن للثقافة أن تكون بدونها، وأما وصف الزمان بالعليل فذاك من قبيل شكوى الدهر التي اعتادها الشعراء، وكفي به علّةَ وسقما أن يسمح لهؤلاء الطغاة بممارسة ساديّتهم ضدّ الأبرياء الآمنين.

والشكل البلاغي المستعمل في هذه التقنية هو الاستعارة المكنية التي تتلاءم مع فكرة التشخيص القائمة على تناسي فكرة الإجراء التقليدي للاستعارة القائم على أساس علاقة المشابهة بين المستعار له والمستعار منه، إذ لا يتيسر لمن يقوم بتحليل الاستعارة تعيين (الجامع) بين طرفيها (أ- الصباح، الأوراق، الزمان..الخ /ب- الإنسان)، وهو ما يُدعى بـ(تبادل المدركات)عند بناء الصورة الفنية حيث تكتسب المعنويات صفات الماديات- وبالعكس- من خلال التشبيه والاستعارة، وذلك إما أن يكون:

- بالتجسيد: حين تكتسب المعنويات صفات حسية مادية لكنها تبقى في دائرة الجماد الميت.

- أو بالتشخيص: وذلك حين تكتسب المعنويات أو الماديات صفات الأحياء، فتدبّ الروح فيها.

-أو بالتجريد: ويكون عند اكتساب الماديات صفات معنويّة مجرّدة.

ونتيجة لزوال الحدود الفاصلة بين المحسوس والمعقول وبين الجماد والحي، يتمكن الشاعر من "تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأشياء والفكر، ومابين المحسوس والعاطفة، وما بين المادة والحلم أو الخيال."[60]

ومن صور هذا الانزياح النعتي في شعر الوقيان قوله في نص (تعويذة في زمن الاحتضار):

" يُعشعش للعناكب في أخاديد/ السنا /المقتول ليلُ /شائهُ أغبر"[61]

حيث ألبس كلاً من السنا والليل ثوب الحياة، ومنحهما صفة الإنسانية، غير أنه جمع بين التجسيد والتشخيص معا في السنا، فالأخاديد من صفات الأرض التي استعارها للسنا ابتداء، ثم استعار له أيضا صفة إنسانية (المقتولية)، فجمع بين استعارتين مختلفتين لمستعار له واحد، وهو ما يمكن أن نسمّيه بـ(الاستعارة المزدوجة).

ومنه أيضا قوله في هذا النص:

"وفي الأعشاش زُغبٌ:- ترقب العُقبان - تخشى المخلب/ المجنون -يعجن لحمها بالريش - يسفك دمعها/ الأحمر." [62]

فوصف المخلب بالمجنون يعلل سر خوف تلك الأفراخ، فهو يضرب دون تفكير ولا تمييز، فحقّ لها أن تشعر بالرعب منه.وأما وصفه الدمع بالأحمر فهو خروج على السياق المتوقّع من قبل القارئ (يسفك دمها الأحمر)، إذ تهدف عملية الاستبدال التي قام بها الشاعر- عبر تغيير الموصوف الأصلي (الدم)وإبقاء صفته للموصوف المستحدَث(الدمع)- إلى تصوير بشاعة رعب الترقب والخوف الذي صبغ الدموع باللون الأحمر، فكأنها من شدة توجسها وتوجعها تذرف دما لا دمعا.

وقوله أيضا في النص نفسه:

"وللجزّار شوقٌ عارمٌ للنَّحرِ-للسكين نصلُ /جائعُ/ يزأر "[63]

حيث يتحول نصل السكين إلى أسدٍ ضارٍ فتكَ الجوع به فأخذ في الزئير، وفي هذا التشخيص تصوير لحجم الرغبة الشديدة في النحر التي تملّكت الجزّار، وانتقلت منه لتسكن سكّينه!.

ومن هذا القبيل ما نراه من أوصاف المحبوبة حيث تجتمع الطريقتان:الوصف المتلائم والوصف التنافري في قوله:

"ووراء الحبَب /العابث تأتين، تطلّين، - القرط /الراقص-والهدب الناعس-والشعر/الوحشي - الثغر الشفقي- الـ..- النهد الواثب بالنزق المكنون."[64]

فالأوصاف هنا تتضافر لتصنع لنا صورة من الجمال الصارخ الممتلئ حيوية ونزقا: فالقرط راقصٌ، وشعر الرأس ثائر كالوحش، والنهد واثب بالنزق والطيش، ويتماهى هذا الجمال مع الموقف نفسه الذي يصطبغ بأجواء الفتنة والإثارة، ولذا ففقاقيع كأس الخمر المتصاعدة تتشخص في شكل شابٍّ عابث. [65]

غير أن الوقيان لا يُبعد في ذلك كثيرا كما يفعل بعض نظرائه في هذا الباب حيث تتردّد في أشعارهم استعارات مُغرقة في التنافر بين النعت والمنعوت من قبيل:الثلج الأسود، والبحر الأبيض..الخ، وذلك أن الحداثة الشعرية عنده متزنة معتدلة، وربما كان السرّ في ذلك عائدا إلى الطبيعة الفنية المزدوجة لتجربته الشعرية التي تجمع بين شكلي النظم:الخليلي والحر معا، ولم يشكل تفضيله للنمط الشعري الحر أدنى قطيعةٍ بينه وبين النظم الخليلي الذي لا يزال يتعاطاه رغم غلبة النمط التفعيلي على جلّ نتاجه الشعري المتأخر.

3- التكرار:

للتكرار حضوره الملحوظ في الشعر العربي القديم، إلا أن هذا الحضور ازداد بنسبة كبيرة في الشعر الحديث حتى غدا سمة من سماته المميزة، وصار لونا من ألوان التجديد في الشعر، وذلك لما يحويه هذا الأسلوب من إمكانيات تعبيرية ثرية [66].وقد كان للتكرار نصيبه من خريطة التقنيات الأسلوبية في شعر الوقيان، إلا أنه اقتصر على نصوص محدودة[67]، وإذا ما استعرضنا الوظائف الدلالية التي يؤديها التكرار فإننا سنجدها تنحصر في وظيفتين رئيستين:

أ- التكرار المقطعي:

ويكون التكرار فيه مؤذنا بافتتاح مقطع جديد من النص[68]، وينشأ الاعتلاق بين المقاطع نتيجة لاتفاقها في المفتتَح نفسه، وقد حظي هذا النوع بجلّ صور التكرار في شعر الوقيان، فمن هذا الضرب قوله في نص(زيارة)حيث استأثرت جملة (تأتين) بافتتاحات المقاطع الخمسة كلّها:

" تأتين - يلبس الزمان حُلّةً أخرى.....

تأتين -تمشين كمشية القطا.....

تأتين -يخضَلُّ المدى.....

تأتين -يا شمس الشتاء.....

تأتين-فتنةً - بدائعاً مُموسقة..... "[69]

فالنص يصوّر لنا الآثار الجمالية التي تتركها زيارة المحبوبة في نفس الشاعر حيث تصبغ نظرته للوجود بصبغة الجمال والتفاؤل، ولذا جاء كل مقطع من هذه المقاطع الخمسة ليصوّر لنا أثرا من تلك الآثار المترتبة على مجيء المحبوبة، فناسب أن يكرر تلك الجملة ليؤكد الوحدة الموضوعية والشعورية الجامعة بين تلك المقاطع.وفي سبيل تأكيد الدور الفاعل المتجدد للزيارة استعمل الشاعر صيغة الفعل المضارع (تأتين)الدالة على الاستمراريةوالتجدد ليرسل دعواه إرسال الحقائق المسلمة التي لا تتغير بتغير الزمان.

ومن هذا تكرير جملة الأمر (تَفَجَّرْ) في نصّ (تعويذة في زمن الاحتضار):

"تفَجَّرْ - أيُها الغضبُ المُهجّر.....

تفَجَّرْ -إنّ دودَ الأرض يزحف....

تفَجَّرْ -قد ذُبِحتَ الآن....

تفَجَّرْ -إن أفعى الدّار تخرج.....

تفَجَّرْ -إنّ ليلا قاتلا يطوي المدى.... "[70]

والنص بجملته ليس سوى خطاب تحريضي على الثورة والمقاومة، مُوجّهٍ للأمة التي تعيش لحظات الاحتضار وتنازع سكرات الموت، ولذا يغدو تكرير جملة الأمر (تفجّرْ) في مطالع المقاطع أمرا منطقيا تستدعيه فكرة النص المحورية لتعلّقها المباشر به، فالجمل الخبرية التي تلي هذه الجملة الإنشائية في المقاطع كلّها تتغيّا الحثّ وتحريك الهمّة إلى الاستجابة لفعل الأمر عبر ذكر الأسباب الداعية إلى الثورة (إنّ دودَ الأرض يزحف..، قد ذُبِحتَ الآن..) الخ، ولذا وقع التكرار هنا في حاقّ موضعه، لأنّ"اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، و إلا كان لفظيّة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها."[71]

ومن صوره ما وقع في نص (البشارة) من تكرير جملة (هذا زمان...) في صدر معظم مقاطعه:

"هذا زمانٌ تستفيقُ به البشارةُ...

هذا زمانٌ تسقط الأوثانُ فيه...

هذا زمانٌ تستفيقُ به الحجارةُ..." [72]

والدافع إلى تكرير الإشارة إلى هذا الزمان تحقيق معنى البشارة المرتبط بعنوان النص نفسه، فهذا الزمان بأبنائه سيحمل إلى الأمة بشارة النصر والتغيير، وفي تكريره ما يقوي اللحمة بين

مقاطع النص المختلفة.على أن التماثل الكبير بين مطلعي المقطعين الأول والثالث يدفع بالمتلقي إلى طرد التماثل بين المختلفَين (البشارة/ الحجارة)، وكأن البشارة تختزل تجلياتها في نظر الشاعر في (الحجارة)، وهي الحجارة التي كانت سلاح الأطفال والفتيان في الانتفاضة الفلسطينية الأولى في ثمانينيات القرن الماضي، وهو ما يتماهى مع مطلع النص حيث جملته الأولى (الأرض ترجمكم حجارتها).

ب- التكرار التقليدي:

ونعني به التكرار الذي لا يخرج عن وظيفته الأصلية عند البلاغيين المتقدمين المنحصرة في توكيد المعنى وتقريره في ذهن المتلقي[73]، وله صورٌ وُفِّقَ فيها الشاعر، من مثل التكرار الواقع في نص (غيبة الشاعر)حيث يقول:

"تُرى هل درى الطّهاة، الممرضة، الجمع -من كان بالأمس ضيفا غريبا....؟

تُرى هل درى الجمعُ من كان بالأمس دمعَ المحاجر.....؟

تُرى هل درى الجمعُ إن الذي قد هوى تمدّد بين الضُّلوع...؟ "[74]

هذا الاستفهام المتكرر ممتزج بالحسرة والتأسف على عدم إدراك المجتمع لقيمة هذا الشاعر الراحل (عبدالله سنان) حيث لم يشعر أحد بغيابه، وكأنه واحد من هؤلاء النكرات الذين يغادرون دنيانا كل يوم بالعشرات دون أن يكترث برحيلهم أحد!وقد استعان الشاعر بالتكرار هنا ليقرر في أذهاننا هول وفداحة الصدمة التي ألمّت به إزاء حالة الجحود والنكران التي صحبت الشاعر الراحل في حياته وبعد مماته.

ومن هذا الضرب تكرير جملة (وبقيت وحدي) في نص (من مذكرات حمار)التي جاءت على لسان الحمار، حيث أشار النص في بدايته إلى المجيء المشترك للإنسان والحمار إلى الحياة معا، وكان الضمير المسيطر (نحن) في صورة (نا)الدالة على الفاعلين أو الضمير المستتر (نحن):

"جئنا معا.... صنوان كنّا... نصطلي لهب السعير - نشقى – نفتّش عن فراش...نتقي غضب الرياح...تلفحنا صقيعا "[75]

ولكن المصير فرّق بينهما، فنَعِمَ الإنسان بخيرات الحياة، وبقي الحمار يقاسي مرائرها:

"وبقيت وحدي – أطوي القفار الموحشات.....

وبقيت وحدي –أحرث الأرض الجديبة "

والتكرير هنا مما يفترضه الموقف الشعوري ويتطلبه مقتضى الحال، فتقرير الوحدة التي يعاني منها الحمار يستدعي ذلك.ومما جاء على هذا النحو تكرير جملة (تسائلني طفلتي) في نص (إشارات)[76] حيث يقول:

"تسائلني طفلتي – في المساء الكئيب – من هؤلاء؟ ومن أين جاءوا؟ وماذا يريدون؟.....

تسائلني طفلتي – وأنا صامتٌ لا أجيب – أجول بطرفي – في الطرقات المباحة.....

وتسألني طفلتي –أستفيقُ – دويٌّ يهزّ المكان –فترتجُّ كلُّ الشبابيك....."

فالتساؤلات المتوالية عبر التكرير بالإضافة إلى استعمال صيغة (المفاعلة / المساءلة)الدالة على موالاة السؤال وتتابعه[77].

ومن هذا الباب تكرير ضمير المخاطب (أنت) في نص (بكائية):

"كيف نجيء إليك/بكلّ الهموم التي في الصدور/وأنت الخبير بما في الصدور/وأنت الكبير إذا ما صغُرنا/ وأنت القوي إذا ما تعبنا "[78]

فهو ما يقتضيه الموقف الرثائي حيث ينعَى الشاعرَ الراحل، فأسلوب النوح على الميت يتطلب تعداد محاسن الميت، و تكرير الضمير هنا يتفق تماما مع هذا الأسلوب.

غير أن الوقيان لم يوفّق في بعض صور التكرار إذ جاء متكلفا لا يخلو من تعمّل وتصنّع، ولم يكن مما يتطلبه البناء الشعوري للنص كما مرّ في الصور السابقة، فمن ذلك ما وقع في نص (في البدء كانت صنعاء)في قوله:

"كان لا بدَّ في البدء من وحي صنعاء - من نبضِ صنعاء – من ضوءِ صنعاءَ – كي يستقيم السفر..

كان لا بدَّ من قِبلة الأرضِ.....

كان لا بدّ أن تنهلَ الروحُ – فيضَ الصُّور..

كان لا بدّ أن نفتدي بلقيس – في القدس..

كان لا بدّ من أن نمسحَ العارَ عن وجه غسّانَ..

كان لا بدّ من سبأ – من معين وأُوسان..

كان لا بدّ.. كان لا بدّ..كان لا بدّ

كان لا بدَّ في البدء من نبضِ صنعاء - من ضوءِ صنعا–من وحي صنعاءَ –كي يستقيم السفر.." [79]

فتكرير جملة(كان لابدّ) تسع مرّات أثقل النص وأورث لدى قارئه نوعا من السآمة والملالة، وحوّل التكرير إلى عملية شبه آلية، ومما زاده ثقلا التكريرات الثلاثة المتوالية دون فصل(كان لا بدّ.. كان لا بدّ..كان لا بدّ)، وكأن القارئ لم ينتبه إلى مغزى الشاعر من التكرير في الصور السابقة فاقتضى الأمر قرع أذنه بهذه التكريرات المتلاحقة! كما أن التغيير الذي أجراه الشاعر على المقطع الأخير المكرر (كان لا بدّ في البدء من نبضٍ صنعاء...)عبر تغيير ترتيب المتضايفات (وحي، نبض، ضوء/ صنعاء)لم ينجح في التخفيف من سآمة التكرار، بل إنه كشف أن ترتيب المتضايفات في المقطع الأول لا مسوغ له، بدليل التغيير الذي طرأ على مواضعها- تقديما وتأخيرا- عند إعادة المقطع الخاتم.وإن كان التساؤل لا يزال قائما حول ماهية كل من (وحي صنعاء)و(ضوء صنعاء)و(نبض صنعاء) والفروق المتوقعة بينها التي دفعت الشاعر إلى تفصيلها على هذا النحو عوضا عن الاستغناء بواحد منها عن قسيميه الآخرين.

وقل مثل هذا عن تكرير الضمير (نحن)سبعاً في (نشيد لأطفال الكويت):

"نحن ابتسامة الكويت في الفرح-ونحن دمعها من المحاجر انسفح -ونحن في سمائها قوس قزح-نحن أبناء الكويت-نحن أزهار الحديقة-نحن أنوار الحقيقة-نحن أعداء البنادق-نحن نأبى أن نرى في حقلنا وجه الحرائق "[80]

فلو عمد الشاعر إلى نثرها في ثنايا النشيد لتتصدر مطالع مقاطعه - كما مرّ نظيره في التكرار المقطعي- لأدّت دورها الدلالي في توكيد مفهوم الوحدة والاتحاد، وسلمت بذلك من عاقبة التكرار المتلاحق المُضجِر.

4- حركة الضمائر والوظيفة الشعرية:

تتلون صيغ الخطاب في القصيدة لتعبر عن الموقف الذي تتخذه الذات الشاعرة مما يحيط بها من شخوص وأحداث، فالذات في حالات شعرية تنكفئ إلى الداخل فيغدو التعبير عن ما تمر به من مصطرعات ومعتركات شغلها الشاغل فما تسمع إلا صوتها المؤكد لوجودها رغم كل شيء، وفي حالات أخرى يحلو للذات أن تتقمص دور الخطيب الذي ينقد ما حوله ومَن حوله، موجهة الخطاب إلى الغير وكأنها تتلذذ في أداء دور اللاعب الفاعل الذي يؤثر ولا يتأثر، وربما تعقدت الأمور أكثر فتداخلت الأحوال بحيث تظهر الذات في بعض تجليات النص في صورة الآمر الناهي، وفي مواضع أخرى منه في صورة المستقبل المنفعل. وفي بعض الأحيان تجرّد الذات نفسها من حركة السياق الشعري – تأثرا وتأثيرا- لترصد الأمور من الخارج، وتقوم بدور الراوية الذي يسرد الأحداث دون أن يشارك في صنعها.

وقصائد الوقيان لا تخرج عن هذه الأنماط المعهودة، فمرة يسود النصّ ضمير التكلم الكاشف بجلاء عن الأنا، وحينا يكون ضمير الخطاب هو السائد في القصيدة حيث تقوم الذات بدور خطابي منبري، ولا أحسب أن الدراسة النقدية العميقة يقتصر دورها على رصد تحولات الضمائر وإحصائها بل إنه يتعدى ذلك إلى ما هو أجدر بالدرس وهو تقديم تفسير نقدي مقنع لطبيعة هذه التحولات وما يترتب على غلبة نمط منها بعينه من نتائج ودلالات تتوقف في جانب كبير منها على الوظيفة التعبيرية التي يتوخاها الشاعر من شعره.

ويمكننا القول أن الأنا في شعر الوقيان تتجلى في أربعة أشكال، وهي: الأنا المنبرية– الأنا المتوجّعة - الأنا الساردة – الأنا المقنّعة.

أما الأنا المنبرية:

فتبدو الأكثر حضورا في شعره، حيث يغلب النفس الخطابيّ – نسبة إلى الخطابة- على روح الشاعر، فهو يقوم بدور الخطيب الناقد الموجّه، وربما كشفت سيطرة هذا النمط التعبيري على القسم الأكبر من قصائده عن وظيفة الشعر لديه، إذ يتحول الخطاب الشعري إلى خطاب اجتماعي إصلاحي ينبّه إلى المنهج الصائب في نظره، ويحذر من ظواهر الانحراف، ولذا فهو يمجّد النماذج الإنسانية الراقية، ويمعن في هجو النماذج المناقضة لها. فمن هذا القبيل ما نراه في نص (تعويذة في زمن الاحتضار)[81] التي يسيطر عليها أسلوب الخطاب الطلبيّ المباشر، حيث تفتتح القصيدة بفعل الأمر (تفجّرْ)، ويتكرر هذا الفعل في مطالع المقاطع جميعا، وأما الجمل الخبرية التي تليه فإنها مثله إنشائية المعنى، وغايتها التحذير والتحريض، تأمل مثلا قوله:

"تفجّر – قد ذُبحتَ الآن – مرّات ومرّات –تراودك الذئاب السود – تسرق منك نبض الروح..."

وقوله أيضا:

"تفجّرْ –إن أفعى الدار تخرج – من شقوق..صخور جدرانك..."

وتبدو الروح الحماسية طاغية في نص (البشارة)[82] حيث تمتلك الأنا زمام الخطاب الموجه إلى الجمع:

" الأرض ترجمكم حجارتها- ويفقأ عينكم شوك النخيل – في القدس في العشّار –في ميسان.....

ويسيطر الأسلوب الخبري على النص برمّته، وتتوالى الأخبار هنا حاملة بشائر النصر والعزّ على يد الجيل الجديد، وتأتي الأفعال المضارعة في هذا السياق دالّةً على الاستقبال، ونكتفي للتمثيل لذلك بهذا المقطع:

"هذا زمان تستفيق به البشارة – ويُهلل القسام –للطفل المدجّج بالحجارةْ –يختال سعد – في الصفوف – تشقّ خيل الله – فجر القادسية – من جديد – ينهار بيتُ النار – تطفئ صولة الفرسان ناره."

أما الخطاب الهجائي الساخر فتراه جليا في نص(هنيئا لكم)[83] الذي ينبئك عنوانه المتضمن لضمير الخطاب الجمعي عن الجهة التي يريد الشاعر إبلاغها رسالته التي يتوخّاها:

"هنيئا لكم أيُها (المسلمون)-تكفّنتمُ بدماء النفوس – التي حرّم الله أن تُقتلا..

هنيئا لكم أيُها (المتقون)-فإن الجهادَ الذي تعشقون – وضوء أتى من غبار المقاعد...

هنيئا لكم أيُها (المسلمون)-فإنّ الألى تقتلون –وإن الألى تحبسون..... "

وقد تتحول الأنا الفرديّة إلى أنا جمعية تتكلم بلسان المنتمين إلى الأمة كما ترى في نص (في البدء كانت صنعاء)[84]:

"حينما جاوز الركب أفياء مأرب –أسوار صَرواح –كنّا عطاشاً – وكانت قوافلنا تنهب الأرض – تقفو المطر –وإليها نعود عطاشاً – وقد ضيّعتنا دورب السفرْ "

وحديث الأنا هنا عن نفسها ضمن المجموع لا يخرج حديثها عن حيّز الخطاب المنبري الموجّه إلى الغير توجيها وتلقينا، إذ تبدو معاني الأمر فيه جلية واضحة وإن جاءت في صورة الخبر كما ترى في قوله:

" كان لا بدّ أن نفتدي أسرَ بلقيس – في القدس – أن نحتذي درب أروى[85] - كان لا بدّ أن نمسحَ العارَ - عن وجه غسّانَ "

ففيه دعوة صريحة لافتداء أسر بلقيس واحتذاء درب أروى ومسح العار عن وجه غسّان.[86]

وأما الأنا المتوجّعة:

فهي على صلة وثيقة بالأنا المنبرية، فالعلاقة بينهما كعلاقة السبب بالمُسبَّب، فالتوجُّع من الأوضاع الاجتماعية والسياسية يدفع بالأنا إلى ممارسة دور الخطيب الواعظ بهدف إصلاح تلك الأوضاع وتجاوز ما يعتريها من هزائم وإخفاقات، غير أنها دعوة قولية مجرّدة من الفعل الإيجابي. وتعكس الأنا المتوجعة شعوري العجز واليأس اللذين يتملكان الذات، فتبدو في خطابها الشعري

ضعيفة عاجزة، ترى ذلك جليا في نص (زمجرة)[87] الذي يسيطر عليه بصورة تامة ضمير التكلم منفصلا ومتصلا:

"مُتعبا كنتُ – ومازلتُ –وأبقى – بينَ جنبيّ – ومن خلفي – وقدّامي –حرابٌ..- تحتزُّ يقيني – وأنا والوحدةُ الخرساءُ – أجترُّ الرؤى – تدمَى ظنوني....." الخ.

فالأنا في هذا النص عاجزة عن فعل أي شيء، بل تمضي مستسلمة إلى مصيرها المظلم دون مقاومة:

" أستقبل الجزّار – يسقي شفرة السكين بالسُمِّ – يُداوي جُرحي الغائر- بالدّاء المكين "

ولا تملك سوى أن تتمنى استقامة حالها دون أن تحرّك ساكنا:

"وأبقى – قلَقاً يمشي...عبثا أغمض عينيَّ – على الجمرِ – فهل تشفى جفوني؟ "

وهكذا يبدو حالها في نص (حلم)[88] حيث يبسط الزمن سلطانه عليها، وتعاني لعجزها ألوان الضجر والسأم لفقدها القدرة على التغيير، فلا تملك سوى انتظار تحقق الحلم المستحيل:

" وتمرُّ الساعةُ تلو الساعة – كالدّهر الممتدِّ بلا شكل...- وأنا أفترشُ الجمرَ – أقلِّبُ فوق لهيب الضّجرِ –السأم، القلق – الجسدَ المطعونْ – إني أنزفُ أنزفُ – لا تقوى رجلاي على حملي..... إنّي أحترق الآن- الحلمُ، الشكُّ، يمزّقني – أفنى... وأنا وحدي – والليل المُمتدُّ – بلا أسوار – يطحنني -يقذفني في اليمِّ... يتناءى الشاطئ – يخنقني الطُّوفان.."

فهي في مقام المنفعل الذي تتسلط الأفعال عليه (يمزقني، يطحنني، يقذفني، يخنقني)، والفعل الوحيد الذي يصدر عنها هو التألم (أفترش الجمر، أقلّب.، أنزف، أحترق) وإفناء ذاتها (أفنى)!.

ويتكرر مشهد الذات المتوجعة في نص (خفقة)[89] الذي يصور فيه عجز الأديب عن مواجهة سلطة الرقابة الصارمة، حيث لا تملك الذات من أمرها شيئا سوى التوسل إلى الآخر المستبد، فالمقطع الأول منه يفتتح بالاستفهام المعبّر عن ضعفها:

"ماذا تريد يا أيُهذا المستقرّ في فمي؟....تحصي على أدمعي-لهيب أضلعي -تبسّمي تلفّتي"

ثمّ تشرع في المقطع الثاني في تقرير مظاهر ضعفها بجلاء ودون أدنى مواربة عبر أخبار متوالية:

"أصابعي مقطّعة – حقائبي مضيّعة – عصفورتي في عشّها – حزينةُ مُروّعهْ "

ثم تقدم تنازلاتها للآخر أملا بخروجها من هذه المواجهة غير المتكافئة بأقل الخسائر، ونلحظ استعمال فعل الأمر على سبيل الالتماس والاستعطاف:

"خذْ ما تشاء – من فمي – ومن دمي... واترك لديَّ خفقةً – تَرِفُّ في الوريد ".[90]

وأما الأنا الساردة:

فتجدها حين يتقمص الشاعر دور الراوية الذي يسرد الأحداث دون أن يعلّق عليها بشيء، مانحا المتلقي مكانا ذا سعة ليفسر النص وفق رؤيته الخاصة به دون أي إملاء خارجي يمارس عليه من قبل الشاعر.وفي هذا الضرب من النصوص تهيمن اللغة الخبرية الوصفية على اللغة، ويتحول التعبير الشعري إلى ما يشبه ريشة الرسام التي تحاول نقل الصورة إلى ذهن المتلقي بكل مكوّناتها، كما ترى في نص (مذبحة الفواكه)[91] حيث الاهتمام بدقائق التفاصيل بلغة تقريرية يغلب عليها ضمير الغيبة:

"ويأتي خليلُ – بأكياس فاكهةٍ للصغار – ويبقى يراقب في صمته المئذنة – وحول المراجيح – يلتفُّ جمعٌ من الصبية المتعبين...وتبقى النساء – تروح، تجيء – تراقب أطفالها في حذر – تجمّع أشياءها – الماء، والبُسطَ، والأطعمةْ..."

وفي نص (الهبوط من الجنّة)[92] تتحول الوظيفة الشعرية إلى ما يشبه النظم، وذلك حين يتحول الشاعر إلى ناظم تتلخص مهمته في إعادة سبك المعاني المنثورة في قالب شعري ملائم لها ولا يكون للذات من أثر في ذلك، ففي هذا النص يحكي لنا الشاعر قصة خروج آدم من الجنّة بتفاصيلها مقتبسة من القرآن الكريم ومن التوراة والإسرائيليات فيما يتعلق بتجسد الشيطان في إهاب حيّة.و نلحظ في الصياغة الشعرية الاقتراب الشديد من اقتباس النص القرآني بصورة شبه مباشرة كما في قوله:

"فاهبطا منها...واسكنوا الأرض – ففيها للأُلى ضلّوا مقرّا "

وهو ما سيأتي بيانه عند الحديث عن أشكال التناص في شعره.

كما تبدو اللغة الشعرية تقريرية مباشرة في نص (العروس والقرصان)[93] حين يتحدث الشاعر عن وطنه مستعرضا ما فيه من مباهج الجمال، ليقتصر دور الذات على السارد المسترسل الممعن في استقصاء التفاصيل:

" للفجر في الكويت نكهةُ – تعرفها زُغب العصافير – وللندى على براعم الزهور نفحةُ....

والشمس في الكويت – تحوك من شعاعها الفضيّ.. – بردة رحيبة.....

وحين يشرق الربيع -في الكويت- تزغرد الصحارى- فترتدي فستانها العشبيَّ –عقدَها أقراطها...
وللخليج حين يستريح – في شواطئ الكويت –زُرقةُ كزُرقةِ السماء..... "

غير أن السرد يحوّل النص - كما في قصيدتي (عصفورتان) و(عوسجة)- إلى ما يشبه الأقصوصة القصيرة التي تؤدي دور البطولة فيها عناصر من الطبيعة، وإن كان لا وجود لأي أثر حواري بينها، إذ لا صوت إلا صوت الذات الساردة بلغة شعرية ذات صبغة رومانسية واضحة حيث تنتمي جلّ مفرداتها إلى حقل الطبيعة اللغوي.

أما الأنا المُقنّعة:

فهي تلك الأنا التي تتلبس ذاتا غير ذات الشاعر، فتجعل منها قناعا لها وتنطق بلسانها، مستفيدة مما تتيحه لها هذه التقنية التعبيرية من دلالات رمزية ثرية وأفق تعبيري واسع. ففي نص (مذكرات حمار)[94] تتكلم الذات على لسان هذا الحيوان متجاوزة حدود القناع لتعبر عن معاناة الإنسان في العالم الثالث، حيث يستبيح العالم المتحضر دياره، ويستعبد أبناءه، ويمتص خيراته غير معترف له بحقوقه الإنسانية الطبيعية في الحرية والمساواة والعدالة التي تجمع بين بني البشر جميعا، ولذا يبدأ النص بصيغة الجمع المتكلم لتأكيد هذا المساواة في أصل خلق الإنسان:

"جئنا معا- حين اشتعال الماء والصلصال- في الزمن الوليد – صنوان كنّا – نصطلي لهب السعير – نشقى – نفتّش.. "

ثم يقع الاختلال في الموازين، فتكون التفرقة في الواقع الذي نراه:عالم من البشر حظه من العيش الكدح والنصب، وآخر يتمتع وحده بخيرات الكادحين الناصبين دون مقابل، وهنا تتشظى صيغة التعبير إلى صيغتين مختلفتين: صيغة ضمير المتكلم المفرد المعبّر عن الحمار بما يرمز إليه، وصيغة ضمير الجمع المخاطب الرامز إلى العالم المتغلّب:

"وظمئتمُ – وتشققتْ قِرَبٌ لكم –وتيبّست أحشاؤكم – فأتيتُكم بالماء من أقصى البقاع..."

ثم لا نرى غير صوت المتكلم المفرد يروي لنا قصة معاناته وما لاقاه من جحود ونكران، ويغيب هنا الجمع المخاطب في إشارة ذكية إلى غيابه الحقيقي عن مأساة الشعوب المستذلة وعدم اكتراثه بمعاناتها:

" وبقيتُ وحدي –أحرث الأرض الجديبة-تستفيق على يدي.....
وحملتُ أسفارا.....
أشقى....
أنا أنكر الأصوات...."

أما في نص (الحصاد) فإن الذات تجرّد من نفسها ذاتا أخرى تسوق إليها الخطاب، فهي تتقنع بقناع الخطيب الموجِّه، وإن كان الخطاب موجها إلى الذات نفسها بما يعكس لنا الحوار الداخلي الذي يعتلج في نفس الشعر، فيتخذ من (التجريد) سبيلا لتجلية مجريات ذلك الحوار، فمن صور التجريد عند البلاغيين: "مخاطبة الإنسان نفسه، فينتزع الإنسان من نفسه شخصا آخر مثله في الصفة التي سيق لها الكلام ويخاطبُه."[95]

والحق أن الشاعر لجأ إلى هذا النمط التعبيري من خطاب الغير – والمراد به النفس- ليخفف من غلواء الفخر والاعتزاز بالذات، فلو عبر عن نفسه في مقام الفخر بالأنا المتكلمة لجاء ذلك في صورة التمجيد المكشوف للذات والتباهي بها، إذ يتحدث النص عن تجربة الشاعر في الحياة وعطاءاته الثرية التي أكسبته التفرد والتميز وإن لم تنل حقها من التقدير لدى الآخرين.ويفتتح النص بنبرة خطابية عالية حيث يتصدر المقطعين الأولين النداء:

"أيُهذا المسافر – في رحلة الحلم والهمّ....

أيّها السائر المستفزّ سكون البراري – وصمت البحار... "

ثم تتكثّف شحنة الفخر بالذات في المقطعين الأخيرين بصورة عالية في سياق خطابيٍّ جهير:

"وحدك الآن -تحرث في البحر-تغرس في الريح – كلَّ البذورْ –رفّةَ الحلم – نفح الأزاهير – شدو العصافير – قمحَ العصور –وحدك الآن – تحصد في مهرجان الغنائم – شوك القبور."

5- التّناص التراثي:

يمكن القول أن النص الأدبي يمثل فضاء مفتوحا على النصوص الأخرى السابقة لوجوده الزمني، فـ"التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوصٍ مع نصٍّ حدث بكيفيّاتٍ مختلفة"[96]، ومن ثم فلا يمكن للأديب -مهما تعاظمت استقلالية شخصيته الفنية- أن ينأى بنتاجه عن التأثر بما أنتجه سابقوه، ولذا فمن البدهيّ أن نجد في نصوصه صورا عديدة من التناص مع نصوص أخرى وفق أشكال فنية مختلفة ليس هذا بالطبع موضع تفصيلها. غير أن ما يعيننا هنا هو التعرف إلى أبرز هذه الأشكال التي انسربت عبرها تأثيرات النصوص الأخرى إلى شعر الوقيان.وحري بنا أن نشير إلى أن التناص يكشف عن طبيعة الثقافة المسيطرة على فكر الشاعر ووجدانه، فحين يكثر مثلا الاستشهاد بالأساطير الأغريقية في شعر شاعر ما فإنها تغدو مؤشرا ملموسا على حجم تأثره بالثقافة الغربية.

وتتمثل أشكال التناص في شعر الوقيان في ثلاثة مسارات:

أ- اقتباس نصوص قرآنية:

الاقتباس -كما يعرفه البديعيون –"تضمين الكلام شيئا من القرآن الكريم (أو الحديث الشريف) لا على أنه منه"[97]، وهو على هذا النحو لم يقع في شعر الوقيان، فهو لا يحافظ على حرفية النص القرآني، وإنما يصوغ معناه بشيء من التفسير والبيان ولكن دون أن يبتعد كثيرا عن سياقه الأصلي كما ترى ذلك في نص (تسابيح)[98] حيث يقول في المقطع الثاني:

" إنها قرية فاسقةٌ – كان يأتي لها رزقا رغدا – حينما أمَّرَتْ مُترفيها – ثم شاع بها الفسق –حلّ العذاب – نعى ربُّها بغتةً مُفسديها."

وهو هنا يقتبس مضمون الآيتين الكريمتين الآتيتين مازجا بينهما:

-{وضرب الله مثلا قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون}[النحل:112].

-{ وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليهم القول فدمرناها تدميرا }[الإسراء:16][99].

فالاقتباس هنا قريبٌ من ما يسميه البديعيون (العَقْد) الذي هو إعادة صياغة النص المنثور صياغة شعرية[100]، وتتحول الشعرية هنا إلى نظم آلي لا ابتكار فيه ولا تجديد.

ويكمل الشاعر اقتباسه في النص السالف موردا قصة الطوفان مستلهما دقائق تفاصيلها من القرآن الكريم في المقطع الثالث:

"جاء الطوفان –وتفجّرت الأرض عيونا –كالبركان –وجبالا من موج –يغمر كلّ الوديان – كنعان الجانح يلقى السيل –وحيدا- يطفو حينا – يرسب حينا- وتمرّ الفلك – فتحمل من كلٍّ زوجين اثنين –القوم، الخيل، الغزلان، الجرذان، الـ.... –وتشقّ إلى الجُوديّ سبيلا –ويُغيّب الموج الطامي –كنعانْ- ربّ إن ابني من أهلي – لا جبل يعصم من أمر الرحمن".

فالشاعر لم يتعد دوره هنا النظم والصياغة للمعاني القرآنية المقتبسة من عدد من الآيات الكريمة[101]، وربما كان الاقتباس حرفيا كما في:

ربّ إن ابني من أهلي = { فقال ربّ إن ابني من أهلي وإن وعدك الحق.. } [هود:45]

ولا يختلف المقطع الرابع عن سابقيه من حيث كون الاقتباس فيه مباشرا:

"في فمي جرعة الماء تنمو – تزيد –وعلى جانبيّ لظى النار يصرخ – هل من مزيد – نحن والصخر كنّا الوقود– نحن والصخر نبقى الوقود –جلّ محصي الوجود – ما تلفظ من كِلمة أو تزيد – فعليها رقيب عتيد".

الجديد هنا الذي قد يُحسب للشاعر يكمن في قدرته على التأليف بين عدد من المقتبسَات المختلفة التي لا تنتمي إلى نفس الموضوع كما حصل في المقطعين السابقين، ولكنها تداعت من سياقات مختلفة، وهو ما يخفف من غلواء النقل والاحتذاء، ويجئ ذلك وفق الجدول التالي:

النص الشعري	النص القرآني
وعلى جانبيّ لظى النار يصرخ – هل من مزيد	{يوم نقول لجهنّم هل امتلأت وتقول هل من مزيد} [ق: 30]
نحن والصخر نبقى الوقود	{فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة} [البقرة: 24]
ما تلفظ من كِلمة أو تزيد – فعليها رقيب عتيد ".	{ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد} [ق:18]

ويتكرر الاقتباس القرآني في نص (الهبوط من الجنّة)[102] حيث يروي لنا الشاعر قصة خروج آدم – عليه السلام – من الجنة وإغواء إبليس له بتزيينه له الأكل من الشجرة المحرمة، وهو يقتفي في روايته النص القرآني بدقائق تفاصيله، وفق الجدول التالي:

النص الشعري	النص القرآني
"هذا سلسل عذبٌ –وخمرة لذّة للشاربين –ورياض متعة للناظرين"	{مَثَلُ الجنة التي وُعِد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن وأنهار من لبن لم يتغير طعمه وأنهار من خمرٍ لذة للشاربين} [محمد:15]
"قال يا آدم إني ناصحٌ – هل تُرى تسمع قولي – فتصيبنّ وحواء خلودا –ونعيما- هذه من شجر الخُلد –وفيها كلّ ما تهوى – ومُلك ليس يبلى – واقتفى آدم حوّاء – فنالا من ثمار الشجرهْ –فتعرّى ما قد كان سرًا – ثم راحا يخصفانْ –ورق الأشجار من كلّ مكانْ "	{فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووري عنهما من سوآتهما وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين * وقاسمهما إني لكما لمن الناصحين} الآيات [الأعراف:20 - 25]
"فاهبطا منها جميعا-...واسكنوا الأرضَ – ففيها للأُلى ضلّوا مقرّاً "	{فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى * فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى} [طه:120، 121]
	{وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين } [البقرة:36]

غير أن الأمر يختلف كثيرا من حيث طريقة التوظيف الفني للاقتباس القرآني في نص (حلم)[103]، حيث ينجح الشاعر في التخلص من إسار آلية (العَقْد) الذي لازمه في الصور السابقة، وتنفتح للعبارات المقتبسة آفاق جديدة لا صلة لها بمسار النص الأصلي، ويتجلى ذلك في ختام النص المذكور:

" وأنا وحدي - والليل الممتدُّ- بلا أسوارٍ – يطحنني – يقذفني في اليمّ – بلا تابوتٍ – وبلا أشرعةٍ –يتناءى الشاطئ –يخنقني الطوفان –لا عاصم من أمر الحلم – سوى جبل الحلم المدفون "

فالوقيان في هذه الفقرة يقتبس من قصتي موسى ونوح – عليهما السلام –ما يعينه على تشكيل رؤيته الشعرية الخاصة مجرّدة عن السياق السردي للقصة القرآنية، فقوله "يقذفني في اليم بلا تابوت" منتزع من مشهد قذف أم موسى لرضيعها في تابوته في اليم {إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّكَ مَا يُوحَى * أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عدو لى وعدو له} [طه:38، 39]، غير أنه ينص هنا خلافا للآية على أنه قد قُذف بلا تابوت، وهو بذلك يرسم للنص هويته الخاصة متحررا من إسار الاحتذاء المحكم. والحال كذلك في قوله "يخنقني الطوفان.. "الخ فهو وإن انتزع من قوله تعالى {قال سآوي إلى جبل يعصمنى من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين} [هود: 43] إلا أنه جاء على وجه المناقضة[104] لا الموافقة، فجبلُه المتخيَّل - بخلاف الجبل المذكور في الآية- قادر على أن يعصمه من الطوفان، وإن كان جبلا من حلم !.

ب- تضمين نصوص شعرية:

ولم يلجأ الشاعر إليه إلا في نص وحيد، وهو نص (تحولات الأزمنة)[105]، وتتلخص فكرة النص في أن القيم والمبادئ تتبدل مع تطاول الأزمنة، ويعاد تشكيلها من جديد بطريقة تختلط فيها الرؤى وتجتمع في ظلها المتناقضات، جاعلا الصراع العربي الفارسي أنموذجا للتخبط العربي في التعامل مع هذه الأزمة، فقد كان الشاعر ينظر للحرب العراقية الإيرانية -التي احتدمت في ثمانينيات القرن الماضي- من زاوية قومية خالصة، فينتقي من حوادث التاريخ الغابر ما يؤيد فكرته الأساسية في التناقض العربي إزاء هذه الحرب المدمرة، فتراه يستذكر قصة تحرير سيف ذي يزن اليمن من الأحباش بدعم الفرس له بقيادة وهرز، ويضمن نصّه أبياتا جاهلية في مدح سيف ووهرز، وذلك في قوله:

"إنّ جحافل (وهرز) تقتطف النّصر –والجزية السرمدية:
من مثل كسرى شهنشاه الملوك له =أو مثل وهرز[106] يومَ الجيش إذ صالا
فاشربْ هنيئا عليك التّاجُ متّكئاً =في رأس غُمدان دارا منك محلالا "[107]

وفي المساق نفسه يستدعي أيضا -على سبيل الموافقة لنظرته القومية للصراع – واقعة غزو كسرى لقبائل إياد، حيث يستشهد بأبيات للقيط بن يعمر الإيادي يحذر قومه من غزو الفرس لهم، فيضمّنها قوله:

" يشكو الإياديُّ عدلَ الإمام ابن شروانَ، يالإياد الشقيّه:

إنّي أراكم وأرضا تُعجبون بها = مثلَ السفينةِ تغشى الوعث والطَّبَعا

في كلّ يوم يسنّون الحرابَ لكم =لا يهجعون إذا ما غافلٌ هجعا

وقد أظلّكم من شطرِ ثغركمُ = هولٌ له ظُلَمٌ تغشاكمُ قِطعا "[108]

غير أن الشاعر لم يستعذب هذا النمط من التضمين لما فيه من النقل الصريح، ولذا تجنب تكرير هذه التجربة في النصوص اللاحقة، وربما كان للتباين الإيقاعي بين الشعر الخليلي وشعر التفعيلة دوره في صرف الشاعر نظره عن الأسلوب لاحقا، إذ بدت النصوص المضمنة ناشزة عن السياق الإيقاعي للنص.

ومن صور التناص الشعري القليلة الواقع في شعر الوقيان قوله في نصّ (البشارة)[109]:

"وجهان للوعل البليد – يناطحان الصّخرَ – في بغداد في الأقصى – يُكسِّرُ قرنَه – الوعلُ البليد ".

حيث يقتبس بيت الأعشى المشهور:

كناطحِ صخرةً يوماً ليَفلِقَها = فلم يَضِرْها وأوهى قرنَهُ الوَعِلُ[110]

ج- استدعاء الشخصيات التراثية:

تترد في العديد من قصائد الوقيان أسماء شخصيات ارتبطت في ذهن المتلقي العربي بدلالات معينة حتى غدت رموزا لها تنصرف إليها بطريقة التداعي منذ الوهلة الأولى، إلا أن توظيف الشاعر لها تميز بالسطحية والمباشرة حيث كانت تُستدعى للإشارة إلى المعنى المرتبط بها بطريقة التلازم، ثم ينتهي دورها عند أداء هذا الغرض، دون أن تدمج ضمن شبكة من العلاقات الدلالية المتنامية يتشكل عبرها بناء القصيدة الفكري والشعوري، فالوقيان لم يعمد مثلا في شيء من قصائده إلى تقمص أي شخصية من تلك الشخصيات ليعبر بصوتها عن تجربته الذاتية الخاصة كما فعل العديد من نظرائه المعاصرين فيما عُرف بأسلوب (القناع)، كما أنه لم يدخل معها في حوار فعّال يخرجها من إسار قالب التاريخ الميت إلى معترك الحياة المتجدد، وإنما كان حضورها في نصوصه كومضات سريعة محدودة التأثير، "حيث يظلُّ ارتباط الشاعر بالشخصية المستخدمة

ارتباطا هامشيا، ويظلّ إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربته أو حتى بُعدا واحدا منها"[111]. وخير مثال على ذلك قوله في نص (إشارات) [112]:

"هيا أقصُّ عليك- قبيل المنام - حكاية قابيل- أخبار صبٍّ يُسمّى سِنِمّار - لما أقام الخَوَرْنَق- فوق ضفاف الفرات"

فالنصّ يتحدث عن غدر العربي بشقيقه العربي، وفي هذا الإطار تأتي الإشارة إلى قصة ابنَي آدم (قتل قابيل لهابيل) لتعزّز هذه الفكرة، وكذا الاستشهاد بالمثل العربي المشهور (جزاء سِنِمّار)[113] الذي يُضرب في مقام نكران الجميل وجزاء الإحسان بالإساءة.

وهكذا الحال في قوله في نص (برقيات كويتية)[114] حين يخاطب "الرفاق" الذي غزوا الكويت متسائلا بكل دهشة:

"هل أنتم أحفاد معتصم -إذا انتخت الأسارى-أم نسل هولاكو-الذي حرق الديارا؟"

فالمعتصم رمز الشهامة والنجدة، وهولاكو رمز الخراب والدمار، وما فعله الغزاة يتوافق مع فعل هولاكو وإن كانوا ينتسبون موطنا إلى بلاد المعتصم، وهنا يكمن سر الاندهاش من هذا التناقض الغريب.

ومن هذا القبيل قوله في نصّ (البشارة)[115] حيث يستذكر شخصيتين بطوليتين، وهما عز الدين القسّام وسعد بن أبي وقاص:

" هذا زمان تستفيق به البشارة – ويُهلّلُ القسّامُ – للطفل المُدجّج بالحجارهْ – يختال سعدٌ في الصفوف- تشقّ خيل الله – فجرَ القادسية".

وربما كان الاستثناء الوحيد من هذا التوظيف المباشر- الذي تحتفظ فيه الشخصية بإرثها التاريخي دون تغيير – ما وقع في نص (في البدء كانت صنعاء)[116] حيث تحررت الشخصيات من أسر مسارها التاريخي لتنطلق في فضاءات جديدة تعيد تشكيل دورها الرمزي بما يتماهى مع الواقع المعاصر، حيث يقول الوقيان:

"كان لا بدّ أن نفتدي أسرَ بلقيسَ –في القدس –أن نحتذي درب "أروى" –كان لا بدّ أن نمسحَ العارَ – عن وجه "غسّانَ " –حينَ انتهى مخبراً – عندَ "كسرى" – يريق دماء القبائل في الشّام – يغتالُ "ذي قار" – يقتات من كلّ بلوى "

فبلقيس الملكة اليمنية غدت رمزا لفلسطين الأسيرة، وغسّان تحول إلى عميل لدى الأجنبي المرموز إليه بكسرى، وذي قار التي تعدّ رمزا لانتصارات العرب تتحول إلى هزائم بفضل الخيانات

والمؤامرات، وأما أروى فهي رمز للكفاح والنضال لأنها أول امرأة تتمكن من حكم اليمن في العصر الإسلامي. وهكذا تحررت كل شخصية مما سبق من قالبها التاريخي الأصلي لتجيء متلائمة مع مدلولها الجديد وفق ظروف العصر الذي استدعيت إليه.

وربما جاءت الشخصيات في شعر الوقيان لتدل على العرق الذي تتحدر منه والوطن الذي تنتسب إليه كما في نص (تحولات الأزمنة) الذي يعبر عن رأي الشاعر في الحرب العراقية الإيرانية التي يراها من منظوره القومي صراعا عربيا فارسيا، فتتكرر فيه شخصيات فارسية مثل قورش وكسرى ووهرز وماني لتعبر عن الطرف الفارسي، وأخرى عربية مثل سيف بن ذي يزين والإياديّ لتعبر عن الطرف العربي، غير أن هذا النص عانى من تكدس الشخصيات إلى درجة التخمة، "الأمر الذي لا يدع فرصةً لأيٍّ من هذه الشخصيات أن تنصهر في وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس وخطرات، وتظلّ مقحمةً على القصيدة ومفروضةً عليها من الخارج، وعاجزة عن أن تأخذ مساراتها الشعورية والنفسية في وجدان المتلقي ووعيه."[117]

وأخير فلا بد من الإشارة إلى أن الوقيان لم ينجرّ كما فعل كثيرون من نظرائه إلى توظيف الأساطير الإغريقية والاستشهاد بشخصياتها الغريبة عن الوجدان العربي، بل كان وفيا لتراثه القومي مستحضرا لرموزه الخالدة، فكان معينه الوحيد الذي استقى منه هذه الشخصيات ووظّفها في قصيده.

The Stylistic Features of Khalifa Al Waqayan's Free Verse

Jasem Al-Fuhaid, *Arabic Lang. & Literature, Kuwait University, Kuwait, Kuwait.*

Abstract

The poetic experience of the Kuwaiti poet Khalifa Al waqayan was described as a rich experience, because it has collected between two types of Poetic rhythm: the Classical and the modern (free verse). Therefore, a number of researchers who are interested in studying the Kuwait's Literature paid a special attention to his unique experience.

This study will focus on the free verse, and it will try to determine the most stylistic features by examining the linguistic techniques that have a significant presence in his poetry. However, the study will not stop at the role of statistics and tracking, but it will try to provide a critical Explanation for his preference to these stylistic options. In addition, it will measure the range of the compatibility between these techniques and the poetic context that contains it; this would also allow us to evaluate his technical ability, and her impact on his own poetic vision.

قدم البحث للنشر في 2008/8/31 وقبل في 2009/4/30

الهوامش:

1 - من أبرز هذه الدراسات:

- إدريس، نجمة: خليفة الوقيان في رحلة الحلم والهم. ط1 دار المدى/ دمشق 2002.

- السنعوسي،هيفاء: شعر خليفة الوقيان بين الموقف الفكري والبناء الفني.ط 1 مطابع الخط/ الكويت 1993.

- خدادة، سالم عباس: قراءة في أربع قصائد لخليفة الوقيان ،المجلة العربية للعلوم الإنسانية/ جامعة الكويت عدد (74) 2001.

2- انظر: ساندرس، فيلي: (نحو نظرية أسلوبية لسانية) ترجمة د.خالد محمود جمعة.ط1دار الفكر /دمشق 2003: ص124.

3- فضل، صلاح: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته. ط 3 النادي الأدبي /جدّة 1988: ص132.

4- إيضاح التلخيص تحقيق محمد خفاجي ط الشركة العالمية للكتاب / بيروت 1989: ص301. وانظر: المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة ط 6 المكتبة المحمودية/ القاهرة/ سنة 1972: ص197.

5- مجموعة الخروج من الدائرة ط1 شركة الربيعان للنشر والتوزيع/ الكويت 1988: ص120 - 121.

6- وهو الشاعر الكويتي عبد الله سنان المتوفّى سنة 1984.

7- الخروج من الدائرة ص119.

8- السابق ص36.

9- السابق ص67.

10- ومن هذا القبيل قوله في نص (مذبحة الفواكه) (الخروج من الدائرة ص 35): "وتبقى النساء.....تجمّع أشياءها- الماء والبُسط والأطعمة."

11- الخروج من الدائرة ص96.

12- وهو يخاطب في ذلك ذاته الشاعرة. انظر: إدريس، نجمة: خليفة الوقيان في رحلة الحلم والهم: ص298 وما بعدها.

13- حصاد الريح ط1 مطبعة مقهوي/ الكويت 1995: ص104.

14- الخروج من الدائرة ص81 -82.

15- السابق ص83.

16- حصاد الريح ص22 -23.

17- ويتكرر هذا الجمع بين رمزي الجمال (زهور الحديقة) والثقافة (كراسة المدرسة) لدى الوقيان في نص (هنيئا لكم) (الخروج من الدائرة ص 84 -85): "أراقوا على كتب المدرسةْ – دماء الصغار- ببغداد في أمّ قصر – أصابوا زهور الحدائق – أغاروا على مشتل الورود".

18- حصاد الريح ص35.

19- حصاد الريح ص75 -76.

20- السابق ص102.

21- انظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية / م الأنجلو المصرية ط3 ، 1999:ص 66-67.

22- ومن أمثلة هذا النوع قوله في نص (مذكرات حمار) (مجموعة الخروج من الدائرة ص9): "فأتيتكم بالماء مِن أقصى البقاع-بالنار- بالظلّ الذي تتفيؤن. "فالإتيان بهذه المتناقضات (الماء/ النار/ الظل) دليل على قدرة خارقة امتلكها هذا الحيوان المظلوم.

وانظر كذلك في المبالغة في تعظيم فرحة الصحراء بالربيع في قوله في نص (العروس والقرصان) (حصاد الريح ص 32 -33): "تزغرد الصحارى-فترتدي فستانَها العشبي- عقدَها- أقراطَها-لآلئَ الخليج."

23- والجار والمجرور كما في قوله في نص (الطاعون) (الخروج من الدائرة ص27): "كلّ الطرق مكفّنةٌ بالصدأ العفنِ السُلّ الجدري الطاعون."

24- حصاد الريح ص 85.

25- السابق ص89.

26- ومن أمثلته أيضا: قوله في نص (مذكرات حمار) (مجموعة الخروج من الدائرة ص11): "وحملت أسفارا-تناثر في ليلكم: درّا فريدا شهبا وأقمارا."

27- الخروج من الدائرة ص13- 14.

28- استعرت ذلك من البديعيين الذي يسمّون السجع الذي تتفق فيه الفقرتان في الكلمتين الأخيرتين وزنا وتقفية بالمتوازي. انظر مثلا: القزويني، الخطيب: إيضاح التلخيص (ص547).

29- حصاد الريح ص33.

30- السابق ص70.

31- السابق ص34.

32- السابق ص50.

وانظر أيضا قوله في نص (نزهة) (الخروج من الدائرة ص 104 -105): "تُطالع مرآتها – موضعَ العقد والقِرط -والرُوج والكُحل."

وهو مسوق لبيان حرص هذه الفتاة الشديد على الاعتناء بمظهرها الجمالي عبر التمعن طويلا في المرآة وتفقد مواطن زينتها.

33- الخروج من الدائرة ص43.

34- ومن هذا القبيل قوله في نص (في البدء كانت صنعاء) (الخروج من الدائرة ص58): "كان لا بدّ من قِبلة الأرض –والمنتهى والمُنى والهوى –والمفر."

35- تحولات الأزمنة/ ط1 مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع /الكويت 1983: ص63.

36- الخروج من الدائرة ص92.

37- تعويذة في زمن الاحتضار/الخروج من الدائرة ص21- 22.

38- السابق ص22.

39- ومن باب التفخيم والتعظيم قوله في نص (غيبة الشاعر) (الخروج من الدائرة ص 122): "ترى هل درى الجمع-من كان بالأمس- دمعَ المحاجر-همسَ الجوانح-نبضَ القلوب- شهابا يبدد أشلاء ليلهم المر".

40- السابق ص18.

41- الخروج من الدائرة ص35.

42- السابق ص59 -60.

43- حماسة عبداللطيف، محمد: ظواهر نحوية في الشعر الحرّ (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور) ط دار غريب / القاهرة 2001: ص134.

44- انظر تفصيل ذلك عند:

1- ابن مالك، جمال الدين: شرح التسهيل تح عبدالرحمن السيد ومحمد المختون ط1 هجر /القاهرة 1990: 380/3.

2- الأندلسي، أبو حيّان: ارتشاف الضرب تح مصطفى النماس ط1 المدني/القاهرة 1987: 661/2.

3- السيوطي، جلال الدين: همع الهوامع تصحيح بدرالدين النعساني ،منشورات الرضى- زاهدي /إيران 1985: 140/2.

45- حصاد الريح ص13- 14.

46- تحولات الأزمنة ص66 -67.

47- وقريب من هذا قوله في نص بكائية (تحولات الأزمنة ص102 -103):

"أترحل والأرض عطشى –لفيض يديك – للمسة حبٍّ –لومضة نورْ – لصيحة فجرٍ – على شفتيك؟ ".

48- حصاد الريح ص64.

49- الخروج من الدائرة ص41.

50- السابق ص105.

51- الخروج من الدائرة ص27.

52- السابق ص27.

53- السابق ص 96.

54- السابق ص122.

55- السابق ص97 -98.

56- السابق ص65.

57- ولست أتفق مع الباحثة د. نجمة إدريس التي عللت توظيف شخصية المسيح هنا بكونه تمهيدا للحديث عن فلسفة التسامح. انظر: خليفة الوقيان في رحلة الحلم والهم ص281 - 282.

58- السيوطي،جلال الدين: همع الهوامع (116/2).

59- حصاد الريح ص7 - 8.

60- هلال ، محمد غنيمي:النقد الأدبي الحديث ،دار نهضة مصر /القاهرة 1977: ص400.

61- الخروج من الدائرة ص19.

هكذا اشتق من الشوَه اسم الفاعل: شائه بمعنى قبيح، والمذكور في المعاجم: رجل أشوه ومشوّه. وأما الشائه فهو الحاسد، ولا وجه له هنا.

62- السابق ص20.

63- السابق ص21.

64- الخروج من الدائرة ص97 -98.

65- ومن أمثلة ذلك أيضا:

- قوله: "حراب-ومُدىً مسنونة/ رعناء - تحتزّ يقيني- وأنا والوحدة/ الخرساء - أجترّ الرؤى". (زمجرة/الخروج من الدائرة ص90).

-وقوله: "في مهرجان الليل- تنكرني المرايا.....-والدفوف/ البكم والناي/ الهجين". (من مذكرات حمار/الخروج من الدائرة ص13- 14).

- وقوله: "وفي باب روما- تدير مظلّتها /الناعسة ". (نزهة/الخروج من الدائرة ص107).

- وقوله: "إنّ ليلا/قاتلا يطوي المدى". (تعويذة في زمن الاحتضار/ الخروج من الدائرة ص22).

66- انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ط14 دار العلم للملايين/ بيروت سنة 2007: ص263.

67- وكانت معظم صوره – كما سترى-من نصيب مجموعة (الخروج من الدائرة).

68- وهو ما سمته نازك الملائكة: تكرار التقسيم. انظر: قضايا الشعر المعاصر ص284.

69- حصاد الريح ص81 -85.

70- الخروج من الدائرة ص17.

71- الملائكة، نازك:قضايا الشعر المعاصر: ص264.

72- الخروج من الدائرة ص42.

73- وهو ما أسمته نازك الملائكة: التكرار البياني. انظر: قضايا الشعر المعاصر: ص280.

74- الخروج من الدائرة ص122- 123.

75- السابق ص7 – 8.

76- حصاد الريح ص12 – 17.

77- انظر: الحملاوي، أحمد: شذا العرف في فن الصرف/ ط 16 مكتبة مصطفى البابي الحلبي / القاهرة 1965: ص43.

78- تحولات الأزمنة ص103. وفي (وأنت الخبير بما في الصدور) مبالغة غير مستحسنة.

79- الخروج من الدائرة ص57 -61.

80- حصاد الريح ص47 – 48.

ويحسن كذلك أن نشير إلى أن عبارة (نحن أعداء البنادق) لا تسلم من نقد ،فحمل البندقية ليس مذموما مطلقا، بل هو محمود في أحوال عديدة كالدفاع عن حريم الوطن، وهو ما ينبغي غرسه في نفوس الناشئة لا سيما الأناشيد الوطنية.

81- الخروج من الدائرة ص16.

82- السابق ص41.

83- السابق ص81. والأقواس من وضع الشاعر.

84- الخروج من الدائرة ص57.

85- ملكة حكمت اليمن في القرن السادس الهجري، وعُرفت بـ(بلقيس الصغري) و(الحرّة الكاملة). توفيت سنة 532 هـ. انظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام ط5 دار العلم للملايين / بيروت 1980: 289/1.

86- ومن تجليات الأنا المنبرية الظاهرة ما تراه في نص (برقيات كويتية) (حصاد الريح ص21) الذي يكشف عنوانه عن وظيفته الشعرية، وتقوم بنية النص على صيغة الخطاب المباشر المقرون بالنداء التهكمي، والحال كذلك في نص (رسالة إلى مخبر بدوي) (تحولات الأزمنة ص63) فهو ذو طابع تلقيني مكشوف، إذ احتوى على 17 جملة ندائية، و10 جمل أمرية.

87- الخروج من الدائرة ص89.

88- السابق ص95.

89- حصاد الريح ص75.

90- وانظر تجليات أخرى لهذه الأنا في نصوص: لوزية (الخروج من الدائرة ص111)، غيبة الشاعر (الخروج من الدائرة ص119)، إشارات (حصاد الريح ص 7)، بكائية (تحولات الأزمنة ص99).

91- الخروج من الدائرة ص34 – 35.

92- السابق ص73.

93- حصاد الريح ص31.

94- الخروج من الدائرة ص7.

95- المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة ص347.

96- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط3 المركز الثقافي العربي / بيروت 1992: ص121.

97- انظر: القزويني، الخطيب: إيضاح التلخيص ص575. والحموي، ابن حجّة: خزانة الأدب شرح عصام شعيتو ط2 دار ومكتبة الهلال /بيروت: ص455.

98- الخروج من الدائرة ص66.

99- مختارا عن قصد قراءة من قرأ بتشديد الميم من (أمرنا) بمعنى التأمير.

100- انظر: القزويني، الخطيب: إيضاح التلخيص ص584. والحموي، ابن حجّة: خزانة الأدب ص489.

101- (وفجّرنا الأرض عيونا فالتقى الماء على أمر قد قُدر) [القمر:12].

- (حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا احمل فيها من كلٍّ زوجين اثنين) [هود:40].

- (وهي تجري بهم في موج كالجبال ونادى نوح ابنه وكان فى معزل يابنى اركب معنا ولاتكن مع الكافرين * قال سآوي إلى جبل يعصمنى من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين* وقيل يا أرض ابلعي مآءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجوديّ وقيل بعدًا للقوم الظالمين* ونادى نوح ربه فقال رب إن ابني من أهلي وإن وعدك الحق وأنت أحكم الحاكمين) [هود:42 -45].

102- الخروج من الدائرة ص73.

103- السابق ص98 -99.

104- وقد عُرّفت بأنها "اتخاذ كلٍّ من المؤلفَين طريقه سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معيّنة". انظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري: ص122.

105- تحولات الأزمنة ص20 -21.

106- في الأصل: بهرز.

107- البيتان نسبا لأبي الصلت الثقفي ولابنه أميّة كما في:طبقات الشعراء لابن سلام/ تحقيق محمود شاكر ط دار المدني/جدة 1974: 260/1 -261، والشعر والشعراء لابن قتيبة / تحقيق أحمد شاكر ط3 دار الحديث / القاهرة2001: 461/1 – 462، وحماسة البحتري / تحقيق محمد نبيل طريفي ط1 دار صادر / بيروت 2002: 53/1 – 54.

108- وكان لقيط كاتبا في ديوان كسرى؛ فلما رآه مجمعا على غزو إياد كتب إليهم بهذا الشعر؛ فوقع الكتاب بيد كسرى، فقطع لسان لقيط، وغزا إيادا.

والوعث: أرض مسترخية رطبة. والطبع: الدنس. انظر الخبر والقصيدة في: الشعر والشعراء لابن قتيبة: 1/ 199 – 201، والأغاني لأبي الفرج ط6 دار الثقافة / بيروت 1983: 22 / 393 -398.

109- الخروج من الدائرة ص44.

110- ديوانه / شرح وتعليق محمد محمد حسين ط المكتب الشرقي للنشر والتوزيع /بيروت د.ت: ص97.

111- زايد ،علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1 منشورات الشركة العامة/ ليبيا 1978: ص277.

112- حصاد الريح ص17 - 18.

113- انظر: الميداني، أحمد بن محمد: مجمع الأمثال تح محيي الدين عبدالحميد مطبعة السنّة المحمدية / القاهرة 1955: 1/159 -160.

114- حصاد الريح ص25.

115- الخروج من الدائرة ص42 - 43.

116- السابق ص59 -60.

117- زايد ،علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ص363.

المصادر والمراجع

ابن مالك، جمال الدين. (1990). **شرح التسهيل**. تحقيق عبدالرحمن السيد ومحمد المختون ط1 هجر /القاهرة.

إدريس، نجمة. (2002). **خليفة الوقيان في رحلة الحلم والهم**. ط1 دار المدى/ دمشق.

الأندلسي، أبو حيّان. (1987). **ارتشاف الضرب**. تحقيق مصطفى النماس ط1 المدني/القاهرة.

أنيس، إبراهيم. (1999). **الأصوات اللغوية**. ط3 مكتبة الأنجلو المصرية /القاهرة.

حماسة، محمد عبداللطيف. (2001). **ظواهر نحوية في الشعر الحرّ (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور).** ط دار غريب / القاهرة.

الحملاوي، أحمد. (1965). **شذا العرف في فن الصرف.** ط 16 مكتبة مصطفى البابي الحلبي / القاهرة.

الحموي، ابن حجة. (1991). **خزانة الأدب.** شرح عصام شعيتو ط2 دار ومكتبة الهلال /بيروت.

خدادة، سالم عباس. (2001). قراءة في أربع قصائد لخليفة الوقيان، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية** / جامعة الكويت عدد (74).

زايد، علي عشري. (1978). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1 **منشورات الشركة العامة**/ ليبيا.

الزركلي، خير الدين. (1980). **الأعلام.** ط5 دار العلم للملايين / بيروت.

ساندرس، فيلي. (2003). **نحو نظرية أسلوبية لسانية.** ترجمة د.خالد محمود جمعة. ط1 دار الفكر /دمشق.

السنعوسي، هيفاء. (1993). **شعر خليفة الوقيان بين الموقف الفكري والبناء الفني.** ط1 مطابع الخط/ الكويت.

السيوطي، جلال الدين. (1985). **همع الهوامع.** تصحيح بدرالدين النعساني، منشورات الرضى-زاهدي /إيران.

فضل، صلاح. (1988). **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته.** ط3 النادي الأدبي /جدّة.

القزويني، الخطيب. (1989). **إيضاح التلخيص.** تحقيق محمد خفاجي ط الشركة العالمية للكتاب / بيروت.

المراغي، أحمد مصطفى. (1972). **علوم البلاغة.** ط6 المكتبة المحمودية /القاهرة.

مفتاح، محمد. (1992). **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص).** ط3 المركز الثقافي العربي/ بيروت.

الملائكة، نازك. (2007). **قضايا الشعر المعاصر.** ط14 دار العلم للملايين/ بيروت.

هلال، محمد غنيمي. (1977). **النقد الأدبي الحديث**. دار نهضة مصر /القاهرة.

الوقيان، خليفة. (1983). **تحولات الأزمنة**. ط1 مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع /الكويت.

الوقيان، خليفة. (1988). **الخروج من الدائرة**. ط1 شركة الربيعان للنشر والتوزيع /الكويت.

الوقيان، خليفة. (1995). **حصاد الريح**. ط1 مطبعة مقهوي /الكويت.